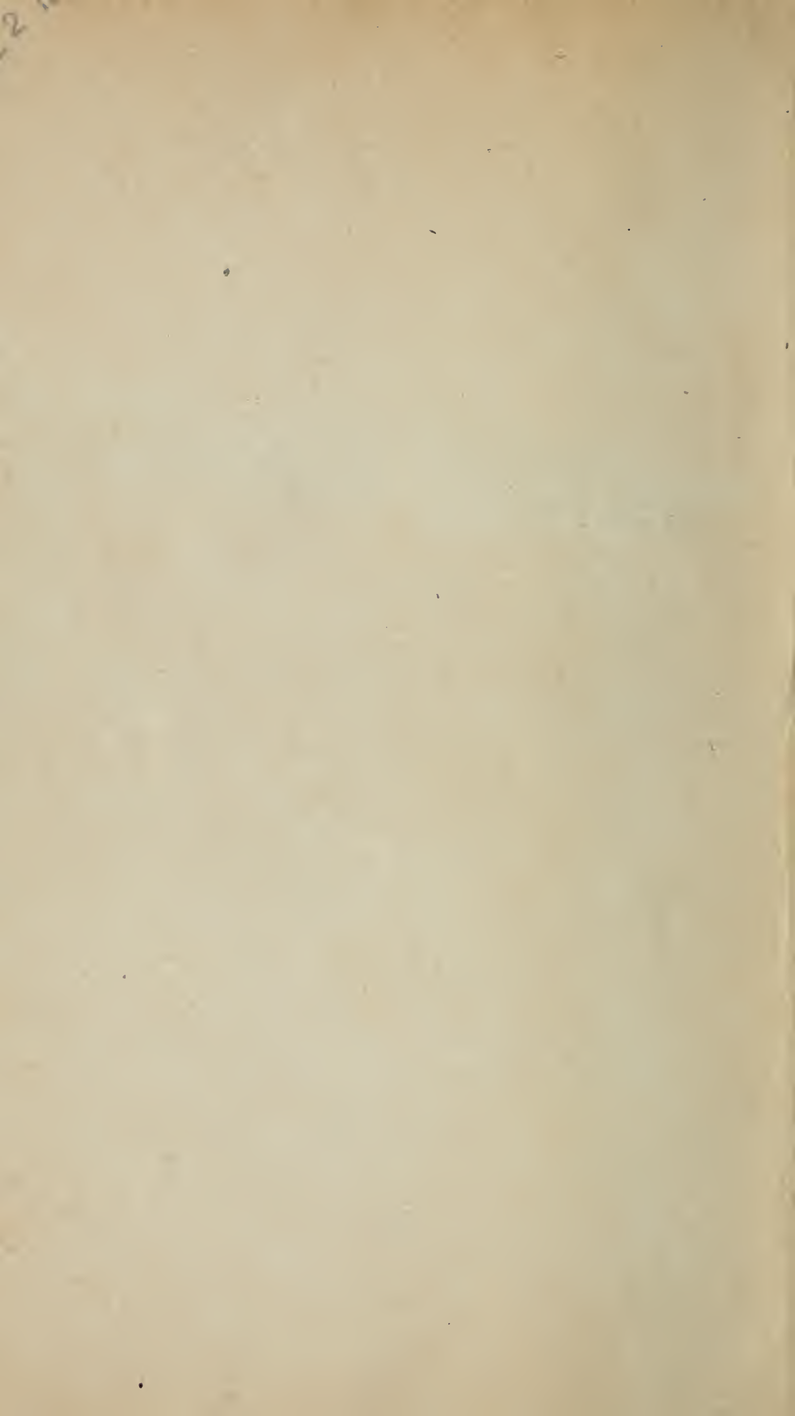


PQ
295
.N2
B47
1880
U d'/of OTTAWA
39003002368479



Berriat Heimann

CAMILLE B. & ALBERT H.

PETIT TRAITÉ DE LITTÉRATURE NATURALISTE

(D'APRÈS LES MAITRES)

DEUXIÈME ÉDITION

PARIS

LÉON VANIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR

19, QUAI SAINT-MICHEL, 19

—

1880

AVANT-PROPOS

—

Ceci n'a pas la prétention d'être un livre, encore moins un ouvrage péniblement élaboré. C'est, tout au plus, une fantaisie, une pochade littéraire esquissée à grands traits, en quelques jours.

L'idée de ce petit travail est toute fortuite. Elle nous est venue spontanément, au milieu d'un petit cercle d'intimes où l'on s'occupe quelquefois des choses de l'esprit.

Un soir, à la suite d'une longue conversation sur la littérature actuelle dont M. Emile Zola est le *Grand Maître*, après la lecture d'une critique des plus violentes de l'*Assommoir*, et en présence des futurs succès de *Nana*, dont quelques pages avaient déjà paru, un de nous esquissa un tableau fantaisiste, mais très vraisemblable, de la littérature de l'avenir. Il nous montra ce que serait, dans quelques années, un traité didactique conçu suivant les idées émises par ceux qui, à l'exemple du Maître, considèrent l'art comme *un coin de la nature vue à travers un tempérament*, et nous fit remarquer, par quelques exemples convenablement choisis, appliqués aux règles de la littérature

actuelle transformées par les naturalistes, combien serait curieux un travail de ce genre.

En l'écoutant, une idée bizarre, presque folle, nous passa par l'esprit. Pourquoi ne la livrerions-nous pas à la publicité ?

Puisque la littérature naturaliste, qui fait abstraction complète de *l'idéal* et *base une œuvre sur la nature, en expliquant les déviations du vrai par le tempérament de l'artiste*, est appelée, suivant M. Emile Zola, à détrôner toutes les autres, parce qu'elle est seule *une formule de vérité*, pourquoi ne pas nous débarrasser de ces formules anciennes, démodées aujourd'hui, que l'esprit de routine, une admiration stupide et un *aplatisse-*

ment général ont trop longtemps conservées? Qu'avons-nous à faire des ouvrages didactiques où l'on s'est appliqué à réunir, jusqu'à nos jours, les mêmes règles, le même choix d'exemples qui ont servi à tous nos devanciers depuis des siècles? N'est-il pas temps à une formule nouvelle de donner une démonstration nouvelle?

Ce travail, dont l'absence a lieu de nous étonner, nous parut destiné à rendre un double service : à la littérature naturaliste, dont il ferait mieux apprécier les œuvres en faisant connaître et analysant les beautés qu'elles renferment; aux jeunes littérateurs de l'avenir et aux pro-

fanes, à qui il servirait de guide dans l'étude des bons modèles.

C'est dans ce but que nous avons entrepris cette simple ébauche. Le lecteur impartial et non prévenu voudra bien ne pas la juger trop sévèrement et mettre sur le compte de la jeunesse, de l'inexpérience des auteurs et de la hâte avec laquelle ils ont conçu leur travail, les défauts nombreux qu'il ne manquera pas de rencontrer.

Heureux serions-nous, si nous pouvions avoir contribué, par nos faibles essais, à la construction de l'Edifice littéraire nouveau, à l'érection du Sanctu-

aire qui s'élève à la Voix du Maître, sur les ruines où sont ensevelis à jamais les derniers débris des littératures classique et romantique!!! ....

17 Octobre 1879.

PETIT TRAITÉ

DE

LITTÉRATURE NATURALISTE

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Définition de la littérature naturaliste. — De l'Art. — Du vrai. — Du Beau. — Des Facultés qui concourent à la composition des œuvres littéraires : la Fantaisie, la Sensibilité, l'Observation, l'Expérimentation, la Volonté, l'Imagination et la Mémoire. — Avantages de la littérature naturaliste. — Divisions de l'ouvrage.

—

La littérature naturaliste est l'expression, par le langage et les signes d'une écriture, de la NATURE, *sous quelque forme qu'elle se présente*. C'est, suivant

l'expression du *Grand Maître :* « Un coin « de la nature vue à travers un *tempérament,* » c'est-à-dire, vue suivant les différences existant dans le caractère des individus et qui résultent principalement de la diversité des proportions entre les parties constituantes de l'organisme.

Qu'on ne soit pas surpris d'une pareille définition où la physiologie joue le principal rôle. On a jusqu'ici trop méconnu l'influence prédominante qu'il faut attribuer à cette science dans les beaux-arts en général et dans la littérature en particulier. La littérature naturaliste est basée principalement sur la *physiologie des tempéraments* ou *des caractères* ainsi que sur *la physiologie des passions,* partie de la science qui traite de l'homme au point de vue moral.

C'est encore, suivant une autre définition du *Maître* (1), « Une formule de « vérité qui base une œuvre sur la nature « et explique les déviations du vrai par « le tempérament de l'artiste. »

La littérature naturaliste est aussi la connaissance des règles et des ouvrages littéraires ainsi que l'ensemble des productions littéraires.

C'est enfin, dans un sens plus restreint, l'art de juger des ouvrages d'esprit et d'en composer soi-même.

L'*Art*, dans son acceptation la plus vaste, se définit *la sensation et la réalisation du vrai et du beau dans la nature*. Tout ce qui est dans la nature est

(1) Voir l'Etude littéraire sur Victor Hugo, N° 269 du *Voltaire*, 31 mars 1879.

du domaine de l'art ; mais celui-ci ne doit jamais la dominer ; Diderot l'a dit : « Le plus grand art, dans une œuvre de « l'esprit, est de cacher l'art. »

Le Vrai c'est la nature ou sa fidèle imitation. Plus les ouvrages de l'art s'en rapprochent, plus ils sont parfaits. Le vrai doit peindre la nature telle qu'elle est, c'est le *vrai réel*, le seul qu'on admette en littérature naturaliste où le *vrai idéal* est proscrit comme contraire à la nature et aux bonnes mœurs. Il n'y a d'ailleurs, suivant l'expression de Voltaire, que le vrai qui ait droit de nous plaire, que le naturel qui soit vrai, « Le vrai me « plaît, le vrai seul est durable. »

Le Beau est ce qui plaît, ce qui est utile ou agréable à chaque individu, sui-

vant son tempérament particulier. Il peut être considéré :

1° Dans son principe qui est la NATURE, beauté originale, souveraine, éternelle, modèle et type de tout ce que les arts et les lettres offrent de beau en tout temps et en tous lieux ; c'est le *beau physique*.

2° Dans les mœurs, c'est-à-dire dans l'ordre qui règle nos sentiments et nos sensations par rapport aux êtres avec lesquels nous sommes en relation, c'est le *beau moral*.

En littérature naturaliste, le beau sera donc l'expression, la réalisation et quelquefois, mais rarement, l'imitation du beau ainsi conçu dans le monde physique et dans le monde moral. Platon l'a défini « la splendeur du vrai. » Dans la nature, le beau et le vrai ne font qu'un.

Montrer la nature humaine telle qu'elle est, sans chercher ce qu'elle doit être, ce qu'elle serait sous l'influence de certaines causes capables de la modifier, de la transformer, de l'idéaliser, tel est le véritable but de l'*Art impressionniste* et de la *littérature naturaliste.* L'inimitable auteur de l'*Assommoir* et de *Nana*, le Maître, nous le démontre dans ces lignes extraites de l'étude littéraire sur George Sand : (1) « Tout cela est faux, maladif, « malsain, grotesque ; le mot est lâché, « et je le maintiens, » dit-il, en parlant des personnages et des récits de l'auteur d'*Indiana*, « ce continuel besoin d'idéa- « lisme, cet envolement perpétuel vers « les libertés du cœur et de l'esprit, cette

(1) Voir le N° 250 du *Voltaire*, à la date du 12 mars 1879.

« façon de rêver une vie plus large, plus « poétique, plus éthérée, aboutit en som- « me à une débauche d'imagination en- « fantine, à la création d'un monde où « l'on périrait d'ennui et d'orgueil. *Com-* « *bien les réalités, même grossières, sont* « *plus saines !* »

Et plus loin, analysant les principales œuvres de George Sand : « Ces livres « ouvrent le pays des chimères au bout « duquel il y a une culbute fatale dans « la réalité. Les femmes après une pa- « reille lecture, se déclareront incompri- « ses comme les héroïnes ; les hommes « chercheront des aventures, mettront « en pratique la thèse de la sainteté des « passions. *Combien est plus saine la* « *réalité, la rudesse des peintures vraies,* « *l'analyse des plaies humaines*. Ici, point

« de perversion possible. Faites lire LES
« PROCÈS-VERBAUX D'UN ROMANCIER NA-
« TURALISTE ; si vous épouvantez les
« lecteurs, vous ne troublerez ni leur
« cœur ni leur cerveau. Vous ne lais-
« sez pas de place à *la rêverie, cette*
« *mère de toutes les fautes. Les scènes*
« *les plus audacieuses, la peinture des*
« *nudités, le cadavre humain disséqué*
« *et expliqué, ont une morale unique*
« *et superbe, la vérité.* Voilà pourquoi,
« à mon sens, si l'immoralité pouvait
« exister dans les œuvres d'art, j'appel-
« lerais immorales les histoires inventées
« pour troubler les cœurs et j'appellerais
« morales les ANATOMIES PRATIQUÉES SUR
« L'HUMANITÉ dans un but de science et
« de haute leçon. »

Pour bien écrire, il faut *bien sentir et*

bien rendre. De là diverses facultés qui concourent à la composition des œuvres littéraires naturalistes :

1° *La fantaisie* qu'on peut définir la détermination de l'esprit à voir les choses selon les impressions du moment ;

2° *La sensibilité* qui se confond très bien *avec la sensation* et qui dépend des sens et du système nerveux. C'est la source la plus féconde des beautés littéraires, la faculté primordiale en littérature naturaliste. Lorsqu'elle s'élève au plus haut degré et se manifeste par de puissantes reproductions, elle se nomme le *génie*. Portée à un degré plus qu'ordinaire et capable de reproduire habilement, elle s'appelle le *talent* ;

3° *L'observation* est la faculté au moyen de laquelle on connaît la nature et les réalités. C'est elle qui remarque, aperçoit les choses visibles et les sensations éprouvées. C'est l'étude détaillée et approfondie des faits de tous genres présentés par la nature ;

4° Par *l'expérimentation* on se sert habilement des faits observés pour en déduire d'autres que l'observation ne peut fournir et qu'on ne peut étudier qu'en forçant pour ainsi dire la nature à les révéler. L'expérimentation ne se restreint pas à écouter la nature ; elle l'interroge et la presse.

L'observation et l'expérimentation sont avec la sensibilité les trois facultés fondamentales de la littérature naturaliste,

celles que les jeunes littérateurs de l'avenir doivent chercher à développer plus que toutes les autres, s'ils veulent assurer à leurs œuvres une renommée solide, une existence durable. Nous montrerons mieux en traitant de la composition, le parti que les principaux écrivains naturalistes ont su tirer de ces facultés habilement employées. C'est dans les peintures de mœurs, dans les sujets où l'écrivain doit s'identifier avec ses héros que l'usage de l'observation et de l'expérimentation est principalement recommandé ;



5° *La volonté* est la faculté que possède la nature humaine de vouloir et de se déterminer librement, d'aimer et de sentir. Dirigée par la fantaisie, elle peut produire

en littérature naturaliste des œuvres remarquables, mais tout autant qu'elle ne prend pas l'imagination pour guide principal.

6° *L'imagination*, qui représente les objets à la pensée sous une forme sensible, a de très grandes affinités avec la fantaisie. C'est, en effet, cette faculté de la nature humaine qui consiste à la fois à recevoir des impressions des objets réels et à les combiner de manière à produire avec elles de nouvelles créations. C'est, surtout, en tant qu'elle reçoit les impressions des objets qu'elle est considérée en littérature naturaliste où ce qui est dans la nature seulement est admis ;

7° Enfin *la mémoire* réveille en nous les images des choses. Cette faculté est

d'une grande importance. Elle conserve les impressions reçues et permet de les mettre en œuvre en les rappelant au moment voulu.

Nous n'avons parlé ni de *la raison*, ni du *goût*, parce que ces facultés, considérées à tort par l'autre littérature comme les plus propres à juger sainement des œuvres de l'esprit, sont très secondaires, pour ne pas dire inconnues, dans la littérature naturaliste où le *tempérament* est la seule règle critique qui soit admise. La raison et le goût se confondent d'ailleurs avec la fantaisie et la sensation.

L'étude de la littérature naturaliste, au point de vue moral, surtout, présente des avantages et des jouissances que n'ont point et ne sauraient avoir les autres

études et les autres littératures. Outre qu'elle nous met au niveau de la Nature, dont elle est l'expression, elle orne l'esprit, agrandit l'intelligence, féconde l'imagination, épure la nature humaine en la nourrissant des pensées les plus vraies et des sensations les plus réelles. En nous montrant les choses telles qu'elles sont, la vie dans sa froide réalité, elle nous débarrasse de toutes les rêveries idéalistes, véritable fléau, source plus féconde qu'on ne l'a cru jusqu'ici de toutes ces écoles *buissonnières du sentiment* de ces débauches d'esprit, de ces adultères imaginaires, de ces crimes inouïs commis par la pensée et dont ne peuvent se défendre à la lecture des productions idéalistes, ces esprits maladifs ou égarés à qui la vie réelle offre tant d'ennuis, de déceptions et de dégoûts.

C'est ce qui, dans l'étude littéraire que nous citions plus haut, a fait dire au Maître avec cette vérité et cette profonde connaissance des moindres replis les plus cachés de la nature humaine : « Au lieu de « reprocher aux romanciers naturalistes « d'être immoraux on devrait leur dire : « De grâce ne soyez pas si rudes ni si vrais, « vous nous glacez, vous nous empêchez « de courir le guilledou des amours idéa- « les ; quand on vous a lus, on est tout « froid, on ne songe plus à baiser ses « rêves. Par pitié ! rendez-nous l'immo- « ralité permise de nos orgies romanes- « ques » (1).

La science elle-même et la philosophie,

---

(1) Etude littéraire sur George Sand, voir le *Voltaire*, N° 252, 14 mars 1879.

si elles veulent intéresser et se communiquer aux hommes, ne peuvent se passer d'une étude qui met à leur service *cette justesse de conception, cette propriété de termes, cette fleur d'élocution* qui embellit les préceptes les plus arides et qu'on ne trouve jamais chez ceux qui ont négligé l'étude de la littérature naturaliste.

Quant aux jouissances qu'elle procure, on peut dire qu'après celles résultant de la sensation physique elle-même, ce sont les plus intimes et les plus sûres.

Nous diviserons ce petit ouvrage en deux parties : l'une traitant des règles générales, du style naturaliste et de ses ornements, l'autre comprenant les règles particulières, les moyens de former son

style et les deux principaux genres de composition, le roman et le drame naturalistes.

N. B. — Le véritable but poursuivi dans ce petit traité, but qu'on apercevra d'ailleurs dans la suite de l'ouvrage et que nous avons clairement indiqué dans la *Postface* qui le termine, nous a obligés à prendre parfois chez les principaux auteurs naturalistes des exemples dont la crudité des tons et de l'expression effarouchera peut-être quelques-uns de nos lecteurs. Nous leur en demandons sincèrement pardon et nous espérons qu'ils voudront bien ne pas nous tenir rigueur en considération de la pensée qui nous a guidés.

RÈGLES GÉNÉRALES

DES PENSÉES ET DES SENTIMENTS.

—

Les pensées sont les images des choses, la représentation qu'on se fait d'un objet sensible auquel on réfléchit. *L'idée* est la simple représentation d'une chose tandis que la pensée renferme un jugement sur cette chose. Un des principaux caractères de la littérature naturaliste, comme on peut le voir par l'étude des modèles, est de renfermer beaucoup plus d'idées que de pensées.

Le sentiment est la faculté de sentir. C'est principalement le résultat de la sensibilité et de la sensation.

Sentir c'est recevoir une impression, qu'elle soit produite par un objet extérieur ou par un mouvement du cœur ou de la volonté.

La pensée est l'image de l'objet ; le sentiment ou la sensation, l'émotion, l'impression produite par l'objet.

Les caractères des pensées et des sentiments sont de deux sortes : les uns généraux, les autres particuliers.

I. — CARACTÈRES GÉNÉRAUX DES PENSÉES ET DES SENTIMENTS.

Ces caractères sont : la vérité, la clarté et le naturel.

La pensée est vraie lorsqu'elle est conforme à son objet.

Telle est dans *La Curée* cette réflexion de l'entrepreneur Mignon :

Voyez-vous, quand on gagne de l'argent, tout est beau.

E. ZOLA, *La Curée*, p. 33.

Et plus loin, une femme honnête parlant de celles que, par euphémisme, on est convenu d'appeler aujourd'hui « les belles petites, » s'écrie :

Non, vrai, je ne vous comprend pas ; elles sont sales et bêtes.

E. ZOLA, *La Curée*, p. 167.

Le sentiment est vrai lorsqu'il n'est ni feint, ni contrefait, mais qu'il est le résultat de la sensation réellement éprouvée :

Dans l'air chaud, une puanteur fade montait de tout ce linge sale remué.

— Oh! la la, ça gazouille, dit Clémence, en se bouchant le nez.

E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 177.

Et dans *La Curée,* Renée répond à Maxime, qui prie sa belle-mère de ne pas être trop cruelle pour ce pauvre M. de Mussy :

Va dire à M. de Mussy qu'il m'embête.

E. ZOLA, *La Curée,* p. 44.

La pensée est claire lorsqu'elle représente l'objet d'une manière distincte, c'est-à-dire séparé de tout ce qui lui est étranger, et le sentiment est *clair* lorsqu'on aperçoit facilement la sensation ressentie.

Le trac lui serra les fesses.

E. ZOLA, *L'Assommoir,* p. 422.

C'est un des principaux effets de la peur clairement exprimé.

Les hommes s'amusèrent à crier très fort, pour éveiller l'écho de l'arche, en face d'eux. Boche et Bibi la Grillade, l'un après l'autre, injuriaient le vide, et lui lançaient à toute volée : « Cochon ! » et riaient beaucoup quand l'écho leur renvoyait le mot....

E. Zola, ibid., p. 99.

La pensée et le sentiment sont naturels quand ils conviennent parfaitement à la situation des personnes et qu'ils paraissent couler de source.

Telle est cette apostrophe du gardien d'un jardin public, réveillant un homme endormi sur un banc :

Il faut dormir chez soi quand on est soûl, crapule!

J. Richepin, chanson des *Gueux*,
Les Terrains Vagues.

Quoi de plus naturel ?

Autre exemple :

Comme le zingueur recommençait à prêcher, l'autre, qui s'était mis debout, se donna une claque sur la fesse, en criant :

Ah ! tu sais, baise cadet..... Garçon ! deux litres de vieille !

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 112.

II. — CARACTÈRES PARTICULIERS DES PENSÉES ET DES SENTIMENTS.

Les caractères particuliers des pensées et des sentiments sont :

La naïveté, la finesse, la grâce, la délicatesse, la hardiesse, la force, la vivacité et l'énergie, la majesté et la sublimité.

La pensée naïve est celle qui, sous un air simple et ingénu, réveille soudain une vérité qu'on ne soupçonnait pas.

Boche, d'illustre mémoire, explique naïvement son contentement, à la vue d'une oie succulente apparaissant sur la table :

Cependant l'oie venait de laisser échapper un flot de jus par le trou béant du derrière; et Boche rigolait.

— Moi, je m'abonne, murmura-t-il, pour qu'on me fasse comme ça, pipi dans la bouche.

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 274.

La naïveté se rencontre ordinairement chez les enfants qui sont nés avec beaucoup d'esprit.

Dans le *Ventre de Paris*, le petit Muche, un gamin de sept ans, dit à l'inspecteur des halles Florent :

C'est ma tante Claire qui a l'air d'une carne, ce matin.... dis, monsieur, est-ce que c'est vrai que tu vas lui chauffer les pieds, la nuit?

E. Zola, *Ventre de Paris*, édit. illust. p. 171.

Le sentiment naïf est celui qui paraît partir du cœur, sans effort et sans apprêt, auquel on ne s'attendait pas.

Je t'ai beaucoup aimé grand voyou de caniche
Et j'offris bien souvent la pâtée et la niche
A ton existence sans but ;
Mais par le rire obscur de ta prunelle bleue,
Par le geste éloquent et voulu de ta queue
Toujours tu me répondais : zut !

J. Richepin, chanson des *Gueux,*
A un ami sans nom.

La pensée fine est celle qui ne présente le sens qu'à demi, pour laisser deviner le reste.

Dans *L'Assommoir,* Gervaise, abandonnée par Lantier, demande à Coupeau qui l'invite à la suivre et à unir son existence à la sienne :

Qu'est-ce que nous ferions ensemble ?

— Pardi ! murmura Coupeau en clignant les yeux, ce que font les autres.

E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 41.

Dans le même ouvrage, une femme, protestant de sa vertu, s'exprime ainsi :

Vous savez, je ne suis pas une chienne, je ne me mets pas les pattes en l'air, quand on siffle.

p. 413.

La pensée délicate laisse aussi plus à deviner qu'elle ne dit, mais la sensibilité y a plus de part que l'esprit. C'est pour ainsi dire la finesse du sentiment. Elle aime les expressions un peu mystérieuses et transparentes.

Dans *la Curée*, Renée, la belle-mère de Maxime, dit à ce dernier, en lui secouant la main comme à un camarade :

Eh ! si je n'avais pas épousé ton père, je crois que tu me ferais la cour.

E. ZOLA, *La Curée*, p. 17.

Pour ne pas exprimer crûment ce qu'elle pense de Gervaise, la grande Virginie emploie cette pensée qui, on l'avouera, est fort délicate :

> C'est las de rouler la province, ça n'avait pas douze ans que ça servait de paillasse à soldats !
>
> E. Zola, *L'Assommoir,* p. 28.

La pensée gracieuse inspire je ne sais quoi d'agréable qui fait sourire de plaisir, et le *sentiment gracieux* présente au cœur, plutôt qu'à l'esprit, une émotion agréable.

> Les trois autres y avaient vagi et tété, alors que leur mère, les torchant d'une main, pliait, de l'autre, les rames des papiers
>
> J. K. Huysmans, *Les Sœurs Vatard,* p. 12.

N'éprouve-t-on pas un sentiment agréable en lisant ceci ?

Madame Sidonie empruntait de l'argent à son neveu, se pâmait d'aise devant lui, en murmurant de sa voix douce qu'il était « sans un poil, rose comme un Amour. »

E. Zola, *La Curée,* p. 133.

N'est-ce pas préférable à cette banalité de Racine citée par tous les traités ?

Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois
Et crois toujours la voir pour la première fois.

La pensée hardie est celle dont les traits, les couleurs et les expressions paraissent sortir de l'ordinaire. Les pensées hardies sont très-fréquentes dans la littérature naturaliste.

Je m'ennuie comme une punaise dans un ressort de montre.

E. et J. de Goncourt,
Germinie Lacerteux, p. 201.

Boileau avait dit, d'après Horace :

Le chagrin monte en croupe et galope avec lui.

Est-il besoin de faire ressortir combien la première image est plus vraie, plus conforme à la nature et plus facile à saisir ?

Ou bien encore :

. . . .

Du vin ! nous faut du vin ! je veux que mon haleine
Suffise pour soûler ceux qui n'auront pas bu.
Je veux qu'en me voyant le Panthéon recule,
Craignant d'être écrasé par mon choc, je veux
Faire ce soir le jour après le crépuscule,
Grâce au soleil dont les rayons sont mes cheveux.

J. RICHEPIN,
Chanson des *Gueux, Fleurs de Boisson*.

La pensée forte exprime des idées grandes en peu de mots et avec des couleurs saisissantes. On peut aussi l'appeler pensée profonde, en tant qu'elle est la source de beaucoup d'autres pensées.

Lantier, dans *l'Assommoir*, s'exprime ainsi, à propos de la Chambre des députés:

Moi, si j'étais nommé, je monterais à la tribune et je dirais: Merde! Oui, pas davantage, c'est mon opinion.

p. 339.

~~Pas besoin de commentaire, n'est-ce pas?~~

La pensée vive est celle qui jaillit pour ainsi dire de l'esprit et qui peint un objet d'un seul trait court, mais énergique et rapide, dont l'effet est saisissant.

Tel est ce cri du voyou apercevant, dans le défilé d'une noce, une femme enceinte qu'il prend pour la mariée:

Tiens! la mariée! cria l'un des voyous, en montrant Mme Gaudron, Ah malheur! elle a avalé un rude pépin!

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 93.

Vous trouverez, comme exemple, dans les traités de l'autre littérature, cette harangue de Henri IV à ses soldats :

Je suis votre roi, vous êtes Français, voilà l'ennemi.

Comparez-les et voyez celui qui remplit le mieux les qualités énumérées dans la définition.

La pensée majestueuse ou noble ou grande ne présente à l'esprit que des objets grands qui élèvent la nature humaine, mais sans traits extraordinaires, car ce serait alors la pensée sublime.

M. E. Zola s'exprime ainsi dans *la Curée* en décrivant l'attitude de laquais de bonne maison :

Leurs chapeaux, ornés d'une cocarde noire, avaient une grande dignité.

page 4.

Dans *le Ventre de Paris :*

...... En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire....

P. 270, édition illustrée.

Et dans l'*Etude littéraire sur George Sand :*

Sa face un peu forte, avec ses grands yeux, gardait une indolence muette, cet air réfléchi et profond des bêtes qui songent.

E. Zola, *Le Voltaire,* N° 248, 10 mars 1879.

Le sentiment majestueux ou grand ou noble est celui qui nous remplit d'admiration ou de plaisir. Il nous élève au-dessus des autres hommes et au-dessus de nous-mêmes.

Nous pisserons très beaux, très heureux et très dignes,
Nous appuyant du front au mur éclaboussé

Et les Batignollais verront un jour des vignes
Fleurir le long du mur où nous aurons pissé.

J. Richepin, chanson des *Gueux*,
Fleur de Boisson.

Le même auteur, à la fin de l'ouvrage que nous venons de citer, nous fournit encore un autre exemple de sentiment majestueux.

. . . .
Alors sans feu ni lieu courbant ma tête altière,
J'irai m'asseoir tout seul dans quelque cimetière,
Par une nuit sans lune et par un temps glacé,
Et là je raillerai moi-même mon passé
Et parlant d'une voix cyniquement mordante,
Sous le vent du malheur à l'haleine stridente,
Las d'avoir tant marché, triste d'avoir vécu
De mes espoirs défunts je chaufferai mon cul.

J. Richepin, chanson des *Gueux*.
La fin des Gueux.

La pensée et le sentiment sublime sont ceux qui paraissent être au-dessus des

forces de la nature et nous pénètrent par là-même d'enthousiasme et d'admiration.

Telle est cette pensée d'une prostituée parlant de l'homme à qui elle s'est attachée, malgré la brutalité qu'il montre à son égard :

> Cet homme, je ne sais pas si je l'aime, mais il me dirait : Ta peau, je la veux pour m'en faire une paire de bottes, que je lui crierais : Prends-la !
>
> E. DE GONCOURT, *La Fille Elisa,* p. 89.

Le fameux « *qu'il mourût* » d'Horace a-t-il ce caractère de sublimité ? Mourir est-ce au-dessus des forces de la nature ?

A toutes les pensées que nous venons de définir, on peut ajouter encore *la pensée brillante* et *la pensée neuve.*

La pensée brillante éclate et brille pour

ainsi dire aux yeux du lecteur soit par les tours et les images, soit par le choc des idées.

Elle dîna chez une camarade et s'offrit une telle indigestion de beignets, que ne pouvant arrêter le bal de son estomac, elle l'accompagna, en musique, de hoquets et de points d'orgue.

J. K. HUYSMANS, *Les Sœurs Vatard*, p. 45.

La pensée neuve est celle qui présente un objet déjà connu sous une forme ingénieuse et nouvelle.

Dites-donc, espèce de Borgia, cria-t-il au père Colombe, donnez-nous de la jaune, de votre pissat d'âne premier numéro.

E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 333.

Cette nouvelle appellation de l'eau-de-vie ne laisse pas en effet d'être neuve et ingénieuse.

DU STYLE NATURALISTE

Le style est la forme extérieure qui rend sensible nos sensations, nos idées et nos sentiments. C'est la manière dont chacun exprime la sensation ressentie.

Dans la littérature naturaliste, le style c'est le tempérament, l'homme et la nature étroitement liés ensemble. Aussi varie-t-il selon les différents pays, qui ont chacun un genre de style particulier et analogue au caractère de leurs habitants.

La fantaisie, la sensibilité et l'observation, développées et cultivées avec soin, sont les sources les plus fécondes de ce qu'on appelle *les ornements du style*.

Nous avons à examiner :

1° Les qualités générales ; 2° les qualités particulières du style naturaliste.

1° DES QUALITÉS GÉNÉRALES DU STYLE NATURALISTE

Les qualités générales du style naturaliste sont : 1° la clarté ; 2° la pureté ; 3° le naturel ; 4° l'harmonie ; 5° la convenance ; 6° les ornements. Cette dernière qualité du style naturaliste, la plus importante, exigeant de très-longs développements, nous lui consacrons un chapitre à part.

La clarté du style est une qualité qui fait saisir, sur le champ et sans effort, la pensée exprimée par la parole.

Elles souhaitèrent alors, très-enchantées, le bonsoir, firent un salut à derrière ouvert.

HUYSMAN, *Les Sœurs Vatard*, p. 16.

Est-il besoin de faire remarquer combien l'objet est représenté clairement?

Voici un autre exemple du Maître qui fera mieux connaître encore ce qu'on entend par clarté du style naturaliste:

Les clartés du lustre, très délicatement fouillé, chantaient une symphonie en jaune mineur au milieu de toutes ces étoffes couleur de soleil.

E. Zola, *La Curée*, p. 41.

Comme l'on comprend bien ce que veulent dire *ces clartés du lustre chantant une symphonie en jaune mineur!* N'est-ce pas éblouissant?

La clarté du style dépend: 1° *de la propriété des termes;* 2° *de l'arrangement des mots.*

La propriété des termes n'est autre chose que leur parfaite convenance avec l'idée qu'on veut exprimer. Elle consiste à rendre la pensée par l'expression qui lui convient.

Cette qualité, fort précieuse, est souvent très difficile à obtenir, car il n'y a jamais qu'un mot qui rende le mieux possible la pensée ou l'impression ressentie. C'est le sentiment de La Bruyère : « Parmi toutes « les différentes expressions qui peuvent « rendre une seule de nos pensées, il n'y « en a, » dit-il, « qu'une qui soit la bonne : « on ne la rencontre pas toujours en par- « lant ou en écrivant. Il est vrai, néan- « moins, qu'elle existe, que tout ce qui ne « l'est point est faible, et ne satisfait point « un homme d'esprit qui veut se faire en- « tendre ; mais, lorsque cette expression, « souvent si lente à se présenter, est enfin « venue à l'esprit, on remarque qu'elle « est celle qui était la plus simple, la plus « naturelle, et qui semblait devoir se pré- « senter d'abord et sans effort. »

Tous les écrivains de premier ordre ont toujours attaché une grande importance à la propriété des termes et quelques-uns d'entre eux n'ont obtenu cette qualité qu'au prix des sacrifices les plus extraordinaires.

Boileau a dit :

J'appelle un chat un chat, et Rollet un fripon.

L'école naturaliste suit scrupuleusement ce précepte. C'est toujours *le mot propre* qu'elle emploie.

Je ne suis pas un spectre, un revenant, une âme ;
Si tu veux regarder, tu seras convaincu
Que je suis un vivant qui se chauffe le *cul*.

J. RICHEPIN, *La fin des Gueux*.

Le même auteur, dans une autre poésie intitulée : *Fleurs de Boisson*, s'exprime encore ainsi :

Nous boirons du vin doux qui fait *pisser* la nuit.

M. Huysmans, lui, est plus timoré; il se borne à dire :

Celui-là lui gaula le *fessier* à coups de bottes.

Les Sœurs Vatard, p. 42.

L'arrangement des mots consiste à les disposer entre eux, de manière qu'ils deviennent l'image des choses qu'ils expriment.

Un massacre de joujoux râlait sur la natte.

E. ZOLA, *La Curée*, p. 104.

Mettez : *Des joujoux brisés encombraient la natte;* l'effet disparaît.

Un autre personnage était également resté muet, le baron Gouraud qui mâchait lentement comme un bœuf aux paupières lourdes.

La Curée, p. 33.

Les chiens, au bout du dos, semblent traîner des tringles.

J. Richepin, chanson des *Gueux*,
Hiver, première gelée.

3° *Le naturel* est la vérité des expressions, des images, des sensations, mais une vérité parfaite et qui paraît n'avoir coûté à l'écrivain aucune peine, aucun effort. La moindre affectation détruit ce naturel si précieux.

Montaigne a dit : « Si j'étais du métier, « je naturaliserai l'art autant comme ils « artialisent la nature. »

Voici un exemple de naturel du style, tiré de *Germinie Lacerteux*, par MM. de Goncourt, page 224.

Dis donc, Germinie, qu'est-ce que tu dirais de ça, hein? une bonne chambre... pas comme ce bahut-là.... une vraie, avec un cabinet.... à Montmartre, et deux fenêtres, rien que ça!...

rue de l'Empereur... avec une vue qu'un Anglais vous en donnerait cinq mille francs pour l'emporter! Enfin, quelque chose de chouette et de gai, qu'on y passerait toute la journée sans s'embêter.... parce que moi, je vais te dire.... je commence à en avoir assez de déménager pour changer de puces. Et puis, ce n'est pas tout ça; je m'embête d'être branché en garni, je m'embête d'être tout seul... Les amis, c'est pas une société... ils vous tombent, comme des mouches, dans votre verre, quand c'est vous qui payez, et puis voilà !

4° *L'harmonie du style* est un choix, un arrangement de mots et de phrases qui plaisent à l'oreille et qui, par le rapport des sons et des phrases avec les pensées et les choses, parlent et plaisent également à l'esprit.

La littérature naturaliste, contrairement à l'autre, s'occupe fort peu de pareilles puérilités et considère avec raison cette qualité comme tout-à-fait secondaire.

Cependant, elle obtient parfois, mais sans les chercher, d'heureux effets par l'arrangement des mots, ainsi que nous venons de le voir par les exemples cités en parlant de la clarté du style.

5° *La convenance du style* est l'appropriation du langage à la pensée exprimée. Elle consiste à assortir le style, c'est-à-dire à accorder les expressions et les tours avec le sujet que l'on traite.

Cette partie de la littérature naturaliste est des plus importantes et la nécessité de cette qualité dans un écrit est tellement évidente que nous croyons inutile de la démontrer. C'est, d'ailleurs, celle qui caractérise spécialement la littérature naturaliste et nulle part on ne la trouve portée à un si haut degré. Nous ferons mieux comprendre encore en quoi elle consiste,

lorsque nous traiterons du roman et du théâtre. Nous nous contenterons ici de rappeler qu'il faut, pour que le style soit vraiment assorti au sujet, considérer l'âge, l'éducation, le tempérament, le pays, les dispositions des personnages qu'on met en scène et ne jamais perdre de vue le but qu'on se propose. Tout cela demande une étude approfondie de la nature, un talent d'observation parfait, une expérimentation habile, et nous ne saurions mieux faire que de renvoyer à l'étude des maîtres.

DES ORNEMENTS OU DE L'ÉLÉGANCE DU STYLE NATURALISTE

On appelle *ornements du style naturaliste* tout ce qui contribue à lui donner plus d'agrément, plus de force. Certains

tours, certaines expressions choisies, certaines alliances de mots, les épithètes, et surtout les figures, sont les principales sources des ornements du style naturaliste.

Nous nous occuperons successivement: 1° *Des figures ; 2° des épithètes ; 3° des alliances des mots ; 4° des tours.*

1° DES FIGURES.

Les figures, sont en littérature des manières de parler qui donnent aux pensées et aux sentiments de la grâce, de la force, un certain mouvement qu'ils n'auraient pas sans elles, soit en attribuant à un mot la signification d'un autre *(figures de mots)*, soit en donnant à la construction des phrases certaines formes suggérées

par l'imagination, la sensation ou l'artifice oratoire *(figures de pensées)*.

Les premières disparaissent dès qu'on supprime les mots dont elles dépendent; les secondes subsistent quelles que soient les expressions employées.

Glissons très rapidement sur les figures de mots, qui sont du domaine spécial de la grammaire, et citons seulement *la métaphore*, *l'allégorie* et *la répétition*, qui appartiennent plus particulièrement à la littérature.

La métaphore est une figure par laquelle on fait passer un mot de sa signification propre à une signification étrangère, en vertu d'une comparaison qui se fait dans l'esprit.

Elle embellit et colore le style, donne de la vie au discours, en personnifiant

les passions et en rendant sensibles les choses invisibles ; en peignant les objets extérieurs sous des couleurs plus énergiques, plus agréables ; en prêtant les sensations et les pensées de l'homme aux animaux et aux choses inanimées.

Chez M. J. Richepin, le poète naturaliste par excellence, les métaphores abondent. Nous lui empruntons celle-ci:

La rime est un jupon ; je m'amuse à la suivre.
Je l'accoste ; la fille en route se défend.
Bast ! derrière un taillis je lui fais un enfant
Et je m'en vais après vers une autre chimère
Laissant sur mon chemin et l'enfant et la mère.

La fin des Gueux.

Autre exemple, tiré de M. E. Zola.

Deux ouvriers font une partie de piquet; l'un d'eux s'exprime ainsi :

J'ai la révolution, cria-t-il...Quinte mangeuse portant son point dans *l'herbe à la vache,* vingt, n'est-ce pas? Ensuite, tierce major dans les *vitriers*, vingt-trois; trois *bœufs,* vingt-six; trois *larbins*, vingt-neuf; trois *borgnes,* quatre-vingt-douze, et je joue *an un de la République*, quatre-vingt-treize.

E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 340.

L'herbe à la vache, pour le trèfle, *les vitriers,* pour le carreau.... *trois larbins,* pour trois valets, etc. Combien le style est plus mouvementé!

Il n'est pas nécessaire, en littérature naturaliste, que les métaphores soient tirées d'objets nobles et élevés; il faut et il suffit qu'elles soient naturelles. Peu importe qu'elles soient forcées, que le rapport soit éloigné, qu'une fois commencées elles ne soient pas suivies, et que de l'expression figurée on tombe tout-à-coup dans l'expression simple, ou

qu'on applique brusquement au même objet plusieurs images pouvant paraître incompatibles. Au contraire, plus la hardiesse apparaîtra dans la pensée et dans les termes, plus l'effet sera saisissant et le but cherché, mieux obtenu.

Telles sont, par exemple, les métaphores suivantes qui réunissent les qualités que nous venons de mentionner.

Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flammes, et les boudins noirs, dans le *chant clair* des saucisses, mettaient *les ténèbres d'une indigestion formidable.*

E. Zola, *Le Ventre de Paris,*
p. 270, édit. illustrée.

Les aiguilles des vents froids
Prennent les nez et les doigts
Pour pelote.

J. Richepin, Chanson des *Gueux,*
La Petite qui tousse.

Afin d'égorger ma peine,
Prends ma poitrine pour gaîne,
Poignard de soleil.

Id., *Ivres-morts*.

L'Allégorie est une métaphore continuée. Elle consiste à dire une chose pour en faire entendre une autre. Tandis que la métaphore ne s'occupe que d'une idée, l'allégorie en continue le développement complet, en présentant toujours le sens figuré au lieu du sens propre.

Telle est la poésie où M. J. Richepin fait l'apologie du *nez violet* qu'il compare à un évêque. Nous en citons quelques strophes.

. . . .

Ah! quel bon évêque j'ai
Bien logé
Au mitan de ma figure.

Pour qu'il soit bien enchanté,
En santé,
Mes mains de lui sont voisines.

Mes dix doigts sont ses valets.
Mon palais
Flambe au feu de ses cuisines.

Mais il me rend bien mon dû,
Rond, dodu,
Il semble un roi de kermesse,

Et jamais mon verre plein
Ne se plaint
Quand il dit la messe.

Quelle différence avec la longue et fastidieuse allégorie de Mme Deshoulières !

Dans ces prés fleuris
Qu'arrose la Seine
Cherchez qui vous mène,
Mes chères brebis, etc., etc.

La répétition consiste à répéter plusieurs fois le même mot ou les même mots, pour insister sur une pensée. La passion

vive, la sensation profonde, amènent naturellement cette figure dont la littérature naturaliste tire d'heureux effets.

Salope, salope, salope! hurla Gervaise.

E. ZOLA, *L'Assommoir,* p. 30.

Fuyez, fuyez, hâtez-vous de fuir, voilà un exemple tiré de Télémaque et cité par l'autre littérature. Comparez et jugez.

Passons maintenant aux figures de pensées, dont nous définirons les principales ; ce sont : *la suspension, la gradation, l'antithèse, l'allusion, la périphrase, l'hypothypose* qui comprend : *l'éthopée, la prosopographie, la topographie et* L'ODOROGRAPHIE, *la comparaison, le contraste, l'exclamation, l'épiphonème et la sentence, l'imprécation et la commi-*

nation, la prosopopée, l'hyperbole, la réticence.

La suspension est une figure qui tient l'esprit en suspens dans l'attente de ce qu'on va dire, ou trompe cette attente, afin de la mieux remplir. C'est un moyen infaillible de faire mieux remarquer l'idée qu'on a voulu exprimer et de la rendre, par là-même, plus sensible.

La mère Méhudin, dans *le Ventre de Paris*, répondant aux observations de l'inspecteur des halles, Florent, s'exprime ainsi :

Toi, mon petit, je t'en.... et tiens! voilà comme je rends les dix francs.

Le Ventre de Paris, Ed. illustrée, p. 167.

La gradation consiste à présenter une suite de pensées, de sensations ou d'i-

mages enchérissant l'une sur l'autre, suivant une progression ascendante ou descendante.

Il fallait à cette poignée d'aventuriers, qui venaient de voler un trône, un règne d'aventures, d'affaires véreuses, de consciences vendues, de femmes achetées, de soûlerie furieuse et universelle.

E. ZOLA, *La Curée,* p. 63.

L'antithèse, tour de paradoxe, jeu de mots, est une figure par laquelle on oppose les mots aux mots, les pensées aux pensées, les tableaux aux tableaux, pour les mettre en lumière. Très-brillante, cette figure flatte énormément l'esprit; elle devient, pour l'écrivain naturaliste qui sait l'employer habilement, une des sources les plus fécondes en beautés littéraires.

Nous citerons les exemples suivants :

C'est elle, la bonne ale. Allons, tends-lui ton cou,
Ouvre ta bouche entière,
Et mets la bière en toi ! tu mets du même coup
Ton ennui dans la bière.

J. Richepin, *Pâle et Blonde.*

Tu l'aimais ton Paris, *charogne parfumée*
Pleine tout à la fois *d'essences et de vers !*

Le même, à Adrien Juvigny.

Derrière elle, au bord de l'ombre, dominant de sa haute taille, la table en désordre et les convives pâmés, Baptiste se tenait debout, la chair blanche, la mine grave, avec l'attitude dédaigneuse d'un laquais qui a repu ses maîtres.

E. Zola, *La Curée,* p. 38.

M. Emile Zola, parle encore, dans *la Curée,* page 68, *d'une vague senteur de confessionnal et de cabinet de sage-femme.*

L'allusion, en vertu d'une comparaison qui se fait dans l'esprit, dit une chose pour une autre, dont on ne fait pas une mention expresse.

Le Maître nous en fournit un bel exemple dans la peinture de l'intérieur d'un atelier de fleuristes.

Elles détournaient le mot de son sens, lui donnant une signification cochonne, mettaient des allusions extraordinaires sous des paroles simples comme celles-ci : « *ma pince est fendue* » ou bien « *qui est-ce qui a fouillé dans mon petit pot.* »

L'Assommoir, p. 464.

La périphrase, qui développe par un circuit de paroles ce qu'on aurait pu dire en moins de mots et quelquefois en un seul, mais d'une manière moins gracieuse, moins noble ou moins adroite, est absolument inconnue en littérature natu-

raliste. Elle est contraire à l'essence même des principes. Nous ne la citons que pour mémoire et afin qu'on se garde bien d'imiter, en l'employant, les écrivains prétentieux ou pauvres d'idées qui en ont jusqu'ici abusé.

Veut-on quelque chose de plus recherché et de plus faux que ces quatres vers de Voltaire, cités comme modèle de périphrase ?

L'Aurore cependant au visage vermeil
Ouvrait dans l'Orient le palais du Soleil.
La Nuit, en d'autres lieux, portait ses voiles sombres ;
Les Songes voltigeants fuyaient avec les ombres.

Tout cela, au lieu de dire : « Le jour commençait à luire » ou « le soleil se levait », ce qui aurait été bien plus intelligible et plus vrai.

Et cette autre de Dellile :

Et d'une horrible toux, les accès violents
Etouffent *l'animal qui se nourrit de glands*.

L'animal qui se nourrit de glands, pour ne pas dire un « porc » ; est-ce assez puéril ?

Le soin que les écrivains naturalistes apportent *à la propriété des termes* nous montre le peu de cas qu'ils font de la périphrase. Ils ont bien raison.

L'hypothypose consiste à peindre si vivement et si énergiquement les objets que le lecteur croit avoir véritablement sous les yeux l'action, l'évènement, la passion ou le phénomène dont on lui parle. Bien employée, cette figure est toujours d'un effet saisissant.

L'hypothypose comprend :

L'éthopée qui décrit les mœurs, le caractère des hommes en général et l'instinct des animaux.

La prosopographie qui représente d'une manière vive et frappante la figure, l'air, le maintien, la démarche des hommes ou des animaux.

La topographie qui peint le lieu où se passe un fait, un évènement, et *L'ODOROGRAPHIE* ou description des odeurs émanant des lieux décrits.

Ces figures sont èn littérature naturaliste les plus importantes, celles dont un écrivain habile sait tirer le plus grand parti pour intéresser et attacher vivement ses lecteurs. La vérité, l'exactitude scrupuleuse en sont les qualités principales dont rien ne doit détourner un auteur consciencieux.

MM. Ed. et J. de Goncourt nous fournissent, dans *Germinie Lacerteux*, l'exemple suivant pour l'éthopée :

Médéric Gaudruche était l'ouvrier noceur, gouapeur, rigoleur, l'ouvrier faisant de sa vie un lundi.

Page 204.

M. Emile Zola dépeint ainsi, dans *la Curée*, page 36, l'attitude des convives réunis chez Saccard :

Un bras sur la table, à demi penchés, ils avaient le regard vide, le vague affaissement de cette ivresse mesurée et décente des gens du monde qui se grisent à petits coups.

Et plus loin, page 37,

.....Et Aristide Saccard, lui-même, les yeux demi-clos, plongé dans cette béatitude d'un maître de maison qui a conscience d'avoir grisé honnêtement ses convives.

Enfin, M. Huysmans, dans *les Sœurs Vatard,* page 51, nous fournit encore le portrait suivant :

....Chaudrut, un vieil ouvrier, un vénérable birbe, rasé de frais, l'œil cagot, la démarche usée, avec son regard austère, sa surdité affligeante et son air bonhomme, Chaudrut n'était ni plus ni moins qu'une sacrée canaille ! Tendre comme un moineau et soulard comme une grive, c'était un compère dont les instincts d'ordure s'étaient accrus avec l'âge, c'était une terrine pleine de vins qui se renversait, de temps à autre, sur les roses jeunes et les éclaboussait.....

Nous emprunterons à *la Fille Elisa* l'exemple suivant de prosopographie. M. E. de Goncourt dépeint une ces femmes dont la profession est inavouable :

Comme fond du tableau, dans une robe de chambre d'homme à carreaux rouges et noirs, Madame, la grasse et bedonnante Madame, occupée à se rassembler, à se ramasser, repêchant autour d'elle sa graisse débordante, calant avec

un rebord de table des coulées de chair flasque, Madame, toute la soirée, remontant ses reins avachis d'une main cramponnée au dossier de sa chaise avec des « han » gémissants et des « mon doux Jésus » soupirés par une voix à la note cristalline et fêlée d'un vieil harmonica.

E. de Goncourt, *La Fille Elisa*, p. 43.

M. Huysmans représente plus rapidement, et avec non moins de force et de vérité, une femme d'une grosseur repoussante :

La femme Voblat, un roulis de chairs molles, un monstre ignoblement gras.

J.-K. Huysmans, *Les Sœurs Vatard*, p. 7.

Nous pourrions varier, à l'infini, les exemples de prosopographie, car les écrivains naturalistes ont l'excellente qualité de ne jamais présenter un personnage sans en faire un portrait détaillé, un

lieu sans le décrire. Ces tableaux, d'une vérité toujours saisissante, embellissent singulièrement une œuvre et l'emportent de beaucoup sur ces sortes de peintures à la détrempe, ces lavis aux couleurs ternes qu'on rencontre si souvent dans l'autre littérature.

Un des exemples les plus remarquables de topographie ou description des lieux, nous est encore fourni par M. E. de Goncourt, dans *la Fille Elisa*. Il est peut-être un peu long, mais nous ne pouvons résister au plaisir de le reproduire en entier.

A la nuit, la maison au gros numéro, morne et sommeillante pendant le jour, s'allumait et flambait par toutes ses fenêtres comme enfermant un incendie. Dix lustres, multipliés par vingt glaces plaquées sur les murs rouges, projetaient dans le café, dans le long boyau du rez-de-chaussée, un

éclairage brûlant, traversé de lueurs, de reflets, de miroitements électriques et aveuglants, un éclairage tombant comme une douche de feu sur les cervelets des buveurs. Au fond, tout au fond de la salle resserrée et profonde et ayant l'infini de ces corridors de lumière d'un grossier palais de féerie, confondues, mêlées, épaulées les unes aux autres, les femmes étaient ramassées autour d'une table dans un espèce d'amoncellement pyramidant et croulant.

E. de Goncourt, *La Fille Elisa,* p. 113-114.

Il faut remarquer en littérature naturaliste que, dans presque toute topographie, les odeurs émanant des lieux décrits tiennent une très large place. C'est la conséquence du rôle important attribué à la physiologie, et une source nouvelle d'ornements du style, une figure à peine soupçonnée jusqu'à ce jour. On pourrait lui donner le nom d'*ODOROGRAPHIE* ou description des odeurs.

Les œuvres de M. E. Zola et de M. Huysmans sont celles où cette nouvelle figure se rencontre le plus fréquemment.

En voici un exemple tiré de *l'Assommoir*. L'auteur nous transporte dans le magasin où Gervaise exerce son état de repasseuse, et nous la fait voir au milieu des paquets de linge sale qu'elle compte avant de les remettre à Madame Bijard, sa laveuse.

.....Dans l'odeur forte qui battait son visage penché au-dessus des tas, une nonchalance la prenait. Elle s'était assise au bord d'un tabouret, se courbant en deux, allongeant les mains à droite, à gauche, avec des gestes ralentis, comme si elle se grisait de cette puanteur humaine, vaguement souriante, les yeux noyés. Et il semblait que ses premières paresses vinssent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle.

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 178.

M. Huysmans, dans la peinture de l'atelier de brocheuses où travaillaient *les Sœurs Vatard*, nous fournira un deuxième exemple d'odorographie.

Une insupportable odeur de houille et de gaz, de sueur de femmes dont les dessous sont sales, une senteur forte de chèvres qui auraient gigoté au soleil, se mêlaient aux émanations putrides de la charcuterie et du vin, à l'âcre pissat du chat, à la puanteur rude des latrines, à la fadeur des papiers mouillés et des baquets de colle.

J.-K. HUYSMANS, *Les Sœurs Vatard*, p. 9.

Parmi les descriptions les plus remarquables, nous citerons, pour mémoire, celle des Halles, dans *le Ventre de Paris*. Nous en donnons un extrait plus loin quand nous traitons du style fleuri. Il est fâcheux que les limites du cadre que nous nous sommes tracé ne nous permettent pas de citer en entier celle des

pavillons des fruits, du beurre et du fromage. Nous renvoyons nos lecteurs à l'ouvrage lui-même, en l'engageant à bien les méditer et à en faire son profit lorsqu'il aura à traiter des sujets analogues. La description du pavillon des fromages, surtout, est un des plus beaux modèles *d'odorographie* que nous ayons rencontrés.

La comparaison rapproche deux objets qui se rencontrent par plusieurs côtés ou par un seul, dans le but d'orner le discours ou d'éclairer une pensée. Cette figure prend le nom de *contraste* lorsqu'elle rapproche les oppositions de deux objets ou du même objet dans des situations différentes. Le contraste oppose les tableaux aux tableaux, comme les pensées aux pensées. Il demande à être employé avec naturel et à propos.

Voici un exemple de contraste tiré de la chanson des *Gueux*, de M. Richepin.

. . . .
Vous disiez : Ils seront
Menton rasé, ventre rond,
Notaires,
Notaires.

Mais pour bien vous punir
Un jour vous voyez venir
Au monde,
Au monde,

Des enfants non voulus
Qui deviennent chevelus
Poètes,
Poètes ;

Car toujours ils naîtront
Comme naissent d'un étron
Des roses,
Des roses.

J. Richepin, chanson des *Cloches de Baptême.*

Une des comparaisons favorites de M. E. Zola est celle-ci :

Ses étranges cheveux, fauve pâle, dont la couleur rappelait celle du beurre fin.

La Curée, p. 4 et 112.

Nous trouvons dans le récit du repas donné par Coupeau, le jour de la fête de Gervaise, l'exemple de comparaison suivant, une vraie perle! Nous regrettons de ne pouvoir mettre l'écrin tout entier sous les yeux du lecteur.

....La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité.

E. Zola, *L'Assommoir,* p. 276.

Et plus loin, en parlant de Coupeau :

Maintenant il n'était plus sur les toits, *pareil à un moineau rigoleur et putassier;* il était dessous, il avait bâti sa niche à l'hôpital, et il y venait crever, la couenne rapeuse.

Ibid. page 433.

L'exclamation est une figure par laquelle celui qui parle, élevant tout à coup la voix, fait éclater, au moyen d'interjections, les sentiments les plus vifs: la colère, la joie, la crainte, l'admiration, le regret, le désir, l'ironie, la surprise, la douleur, l'indignation, etc. Elle doit toujours être naturelle et dans le ton du sujet.

Cette figure se rencontre fréquemment chez les écrivains naturalistes.

Chameau! va! cria la grande Virginie.

L'Assommoir, p. 29.

Tiens! saleté!... tu l'as reçu celui-là, ça te calmera le derrière,

S'écrie Gervaise, dans la grande scène de la fessée.

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 30.

Dans *la Curée*, Madame Sidonie exhale, de la manière suivante, le dépit qu'elle

éprouve de n'avoir pu décider Renée à s'entendre avec M. de Saffré, qui attend dans la pièce voisine le moment favorable pour lui prouver la passion qu'il a pour elle :

Eh ! va donc grue ! tu me payeras ça.

E. Zola, *la Curée,* p. 235.

L'épiphonème consiste dans une espèce de réflexion courte, vive et judicieuse, qui, précédant ou terminant un récit, une description, dont elle dépend, réunit et recueille, pour ainsi dire, tout l'esprit d'une suite de propositions. Elle demande brièveté et à propos.

Elle diffère de la sentence qui est une maxime générale en matière de mœurs, nous apprenant ce qu'il faut faire ou ce qui se passe dans la vie.

Frère, bois à plein verre et baise à pleines lèvres.
Mange aussi! manger, boire et baiser, tout est là.
Le corps bien satisfait fait la chair bien vivante.

dit M. J. Richepin en tête de la poésie intitulée : *Frère il faut vivre ;* c'est un exemple de sentence.

Gervaise était surtout furieuse en songeant que ces deux bougres d'égoïstes n'auraient seulement pas songé à venir la prendre pour lui payer une goutte. A-t-on jamais vu! une noce de huit jours, et pas une galanterie aux dames! *Quand on boit seul, on crève seul, voilà !*

E. Zola, *L'Assommoir,* p. 549.

M. E. Zola termine par l'épiphonème suivante son roman *le Ventre de Paris :*

Quels gredins que les honnêtes gens!

L'imprécation et la commination sont des figures par lesquelles on fait des

menaces contre des objets odieux, fût-ce soi-même. Elles sont, le plus souvent, l'expression de la colère et de la fureur.

Hein! avance un peu, pour voir que je te fasse ton affaire! tu sais, il ne faut pas venir nous embêter, ici... Est-ce que je la connais, moi, cette peau! si elle m'avait attrapée, je lui aurais joliment retroussé ses jupons; vous auriez vu ça.

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 28.

Oui, oui, je vas te dessaler grande morue!

S'écrie la grande Virginie dans *l'Assommoir*, page 30.

La prosopopée donne de l'action, de la parole, du sentiment ou de la sensation à tous les êtres, soit animés, soit insensibles, absents ou présents, réels ou imaginaires, aux morts même. C'est une figure fréquemment employée en littérature naturaliste où l'écrivain s'at-

tache spécialement à prêter aux objets extérieurs et inanimés des sensations en parfaite harmonie avec celles qu'éprouvent les personnages qu'il met en scène.

La nuit dormait, sans une haleine, pâmée par la grosse chaleur.

E. ZOLA, *L'Assommoir*, p. 115.

M. E. Zola exprime dans la prosopopée suivante l'effet produit au-dehors par le repas donné chez Coupeau, le jour de la fête de Gervaise :

Positivement, la rue crevait d'indigestion.

Ibid., p. 279.

Voici encore deux magnifiques exemples de prosopopée, tirés de *la Curée* :

...Et rien ne frappait le public d'une émotion plus religieuse que le sanctuaire, que la Caisse

où conduisait un corridor d'une nudité sacrée, et où l'on apercevait le coffre-fort, le dieu, accroupi, scellé au mur, trapu et dormant, avec ses trois serrures, ses flancs épais, son air de brute divine.

La Curée, p. 124.

La serre aimait, brûlait avec eux............

...Puis, autour d'eux, les palmiers, les grands bambous de l'Inde, se haussaient, allaient dans le cintre, où ils se penchaient et mêlaient leurs feuilles, avec des attitudes chancelantes d'amants lassés......

Ibid. p. 209-210.

Toute la scène d'amour entre Renée et Maxime, dans la serre de l'hôtel Saccard, renferme des modèles de prosopopée inimitables.

L'hyperbole exagère les choses, soit en les augmentant soit en les diminuant. Mais, en allant au-delà de la vérité, elle a toujours pour but d'amener l'esprit à la mieux connaître. Cette figure est une

de celles qui sont les plus naturelles à l'homme, surtout aux tempéraments vifs et aux grandes imaginations.

Dans *le Ventre de Paris*, la Normande, parlant de la belle charcutière, madame Quenu, qui sort du confessionnal, s'écrie :

> Merci !.... elle est restée plus d'une heure. Quand les curés la vident de ses péchés celle-là, les enfants de chœur font la chaîne pour jeter ses seaux d'ordures à la rue.
>
> Page 286. Edit. illustrée.

> Vrai, la rue finissait par être soûle ; rien que l'odeur de noce qui sortait de chez les Coupeau, faisait festonner les gens sur les trottoirs.
>
> E. Zola, *L'Assommoir,* p. 295.

La réticence consiste à interrompre brusquement sa phrase pour passer subitement à une autre idée, de façon cependant à dire assez pour faire en-

tendre ce qu'on supprime. Le but de cette figure est de faire entendre non seulement ce qu'on ne veut pas dire, mais plus encore qu'on ne dirait.

Ainsi, dans *le Ventre de Paris*, madame Saget, reconduisant à sa mère la petite Pauline qu'elle a surprise avec le petit Muche, sous un arbre du square, lui dit :

C'est le petit Muche.... Je vous la ramène, vous comprenez... je les ai découverts ensemble sous un arbre du square, je ne sais pas ce qu'ils faisaient... à votre place je la regarderais. Il est capable de tout cet enfant de gueuse.

Ventre de Paris, édit. illustrée, p. 300.

2° DES EPITHÈTES.

Les épithètes sont la deuxième source des ornements du style naturaliste.

L'épithète est un adjectif sans lequel l'image ou la sensation seraient suffisamment exprimés, mais qui leur donne plùs d'énergie et de justesse, et au style naturaliste plus d'éclat et de couleur. Peindre, tel est le caractère distinctif de l'épithète.

On distingue plusieurs sortes d'épithètes :

1° Celles se rapportant aux objets inanimés. Elles se tirent de la nature même de ces objets, les représentent avec leurs qualités les plus frappantes, et n'ont avec eux qu'une convenance générale et permanente, sans rapport particulier avec la circonstance présente ; on les distingue sous le nom d'*épithètes de nature*.

Telles sont les suivantes prises chez divers écrivains naturalistes :

Le mastroquet *gras ;* la gelée *aux doigts blancs* et les brises *bourrues ;* des senteurs *capiteuses* et *troublantes ;* la terre *buveuse de sueurs ;* le vin *joyeux* et *couleur d'amarante,* etc.

2° Celles qui se tirent du caractère dominant de l'homme ou de l'être animé dont on parle, et qui conviennent, non plus à une classe entière d'individus, comme les précédentes ; on les appelle *épithètes de caractère ou de tempérament.*

Quoiqu'il fût d'un aspect *sinistre* et *scandaleux*
Marmiteux, vermineux, teigneux, rogneux, galeux,
Rouge comme un abcès, rongé comme une dartre,
Il récoltait des coups de chapeau dans Montmartre.

J. Richepin,
Un vénérable, *Chanson des Gueux.*

3° Enfin, celles qui se tirent de la situation particulière où l'objet se trouve

et que l'on nomme pour cela *épithètes de circonstances*. Elles ne sont plus l'attribut d'une même classe ou d'un même individu et ne leur conviennent que dans un cas particulier. Aussi varient-elles à l'infini.

Cette main s'abandonnait *molle* et *rêveuse*.

E. ZOLA, *La Curée*, p. 175.

Une *longue* créature *blondasse*, *larveuse*, *fluente*, qui se terminait par une toute petite tête en boule. Le cheveu *rare*, les yeux *bleu de faïence*, entre des paupières *humoreuses*, un petit nez *en as de pique*, *pareil au suçoir que les ivoiriers japonais donnent à la pieuvre*, de *gros* bras *martelés de rougeurs* avec, au bout des mains, des doigts *plats* et *carrés* : telle était Mélie dite *la Chenille*, dont la peau mettait de suite, au linge qu'elle touchait, une crasse *saumonée*, et dont la parole, qu'on n'entendait pas plus qu'un souffle *enrhumé*, paraissait frapper la voûte *sourde* d'un palais *artificiel*.

E. de GONCOURT, *La Fille Elisa*, p. 134.

Dans cet exemple, chaque substantif est suivi d'une ou de plusieurs épithètes convenant parfaitement à la circonstance présente; elles produisent, on en conviendra, un merveilleux effet.

Il n'y a, pour l'emploi des épithètes, d'autre règle à suivre que celle-ci: qu'elles soient tirées de la nature même du sujet, c'est-à-dire qu'elles soient naturelles. Toutes les épithètes satisfaisant à cette condition unique sont également bonnes.

3° DES ALLIANCES DE MOTS

On entend par *alliances de mots* une combinaison, un rapprochement heureux de deux idées, de deux mots qui paraissent inconciliables.

Cet art est celui des grands écrivains. L'emploi de cet ornement demande beaucoup d'adresse, une connaissance approfondie de la force des expressions et de la langue, un tempérament ingénieux et une imagination vive.

J. Richepin dit, dans la poésie intitulée: *Remède Féroce*,

> Ma gaîté tu as la *colique*
> *D'amour*

Virginie, dans *l'Assommoir*, en parlant de sa sœur, s'exprime de la manière suivante :

> Vous savez qu'Adèle ne vaut pas la corde pour la pendre. *C'est ma sœur*, mais ça ne m'empêche pas de dire qu'elle est *dans la peau d'une fière salope*.
>
> E. Zola, *L'Assommoir*, p. 235.

Il connaissait les bons faiseurs de Paris, jugeait chacun d'eux d'un mot, parlait de la *saveur des chapeaux* d'un tel et de la *logique des robes* de telle autre.

Ibid. *La Curée,* p. 117.

. . . Elle leva la tête, regardant étrangement, de ses yeux gris, le jeune homme *vautré en toute élégance*.

La Curée, p. 15.

Il s'agit de Maxime, étendu nonchalamment dans une calèche, à côté de Renée, sa belle-mère.

4e DES TOURS.

On appelle *tours* les modifications diverses de la pensée, selon le tempérament de celui qui la conçoit. Ce caractère spécial de la pensée passe à l'expression qui la représente. De là, deux sortes de tours en littérature na-

turaliste : *le tour d'esprit et le tour de phrase.*

1° *Le tour d'esprit* n'est autre chose que la manière originale qui chez l'homme de talent distingue la pensée et la sensation. Le même mot, insignifiant, sans relief dans un écrivain, devient, chez un autre, magnifique et plein d'expression. Cette manière distinguée et pourtant toujours naturelle de sentir et de s'exprimer s'appelle *beauté du tour* dans une composition littéraire.

2° *Le tour de phrase* est une combinaison de mots par laquelle, au moyen de certaines inversions, l'écrivain donne aux idées la véritable place qui leur convient. Il semble au premier abord que notre langue, où les mots suivent communément l'ordre des pensées, où

le substantif passe avant l'adjectif, le sujet avant son verbe, etc., ne se prête pas à cet arrangement, et cependant nos grands écrivains naturalistes, pour faire passer dans leur style le mouvement de la pensée et lui donner plus de vigueur, ont su déroger de la manière la plus heureuse à l'ordre grammatical et ont fréquemment usé de la ressource précieuse des inversions.

Salut Ponchon ! salut trogne, crinière, ventre !
J. Richepin, à Raoul Ponchon.

La petite Nana, cherchant à échapper à Coupeau, son père, qui l'appelle dans la foule, s'écrie :

Ah bien ! il n'est pas poivre, non, c'est que je tousse. Moi je m'esbigne, vous savez, je n'ai pas

envie qu'il secoue mes puces. Tiens, il a piqué une tête ! Dieu de Dieu, s'il pouvait se casser la gueule.

E. Zola, *L'Assommoir*, p. 435.

Voici comment le Maître exprime le contentement des Lorilleux, après la deuxième fugue de la petite Nana :

Deuxième représentation, éclipse second numéro, les demoiselles pour Saint-Lazare, en voiture ! non, c'était trop comique, Nana avait un chic pour se tirer des pattes ! Ah bien ! si les Coupeau voulaient la garder maintenant, ils n'avaient plus qu'à lui coudre son affaire et à la mettre en cage !

Ibid. p. 495.

Et plus loin, s'adressant à Virginie, avec qui il est en tête à tête, Lantier, parlant de son mari, le sergent de ville Poisson, faisant sa ronde dans le quartier, s'exprime ainsi :

Ah bien ! murmura-t-il, il a une bonne tête ce matin, Badingue ! attention ! il serre trop les fesses, il a dû se faire coller un œil de verre quelque part, pour surprendre son monde.

Ibid., p. 503.

Personne autre que le grand Maître n'aurait pu donner ce relief et ce pittoresque à des phrases exprimant des idées aussi simples.

RÈGLES PARTICULIÈRES

DES QUALITÉS PARTICULIÈRES DU STYLE NATURALISTE

Les principes que nous venons d'exposer s'appliquent à toutes sortes de composition. Mais, outre les qualités générales, il en est de particulières qui varient suivant la nature des sujets que



l'on traite. Or, ces sujets peuvent se classer en trois genres; d'où trois sortes de style: *le style simple*, destiné à instruire; *le style tempéré*, à plaire; *le style véhément* ou *le style sublime*, à émouvoir.

Nous allons nous occuper successivement de chacun d'eux. Toutefois, nous croyons utile de faire remarquer que nous n'attachons aucune importance à ces distinctions empruntées à la littérature classique. Les trois sortes de style que nous allons étudier se trouvent presque toujours réunies dans toute composition littéraire, et un écrivain, en faisant un ouvrage, ne se dit pas: j'emploierai ici le style simple, là le style sublime, et plus loin le style tempéré. Les divisions que nous avons adoptées sont toutes de

convention et n'ont d'autre but que de permettre l'étude des différentes beautés rencontrées dans les œuvres des écrivains naturalistes.

DU STYLE SIMPLE.

Le style simple est celui qui exprime les choses sans pompe et sans recherche. Choix bien exact des termes propres, parure simple et naturelle, délicatesse fine et naïve, clarté, netteté, précision parfaite, voilà, surtout, ce qui le caractérise. Le naturel est sa qualité dominante. L'art ne doit pas y paraître, et néanmoins, de ces trois genres, ce n'est pas le plus facile. « Comme le langage qu'on y emploie s'écarte peu de la manière commune de parler, » a dit Rollin, que nous n'hésitons pas à citer lorsque

les préceptes qu'il a donnés pour une autre formule conviennent parfaitement à la formule naturaliste, « on s'imagine qu'il ne faut pas beaucoup d'habileté ni de génie pour y réussir, et quand on lit ou qu'on entend un récit, un discours de ce genre, les moins habiles se croient capables de l'imiter. On le croit, mais on se trompe ; et, pour s'en convaincre, il ne faut qu'en faire l'essai ; car après bien des efforts on sera contraint souvent d'avouer qu'on n'a pas pu y parvenir. »

Le style simple convient au récit de faits ordinaires, aux conversations, aux dissertations physiologiques et scientifiques, aux drames, enfin à tous les sujets où l'on se propose d'instruire.

Dans le récit de la fessée, voir *l'Assommoir,* page 35, M. Zola nous fournit un bel exemple de style simple :

Elle lui releva les jupes largement; dessous il y avait un pantalon. Elle passa la main par la fente, l'arracha, montra tout, les cuisses nues, les fesses nues......

Le petit discours de Gautruche, dans *Germinie Lacerteux*, est encore un modèle de style simple :

Il se leva tout debout, et dressant son grand corps dégingandé dans son vieil habit bleu à boutons d'or, montrant sous son chapeau gris, qu'il leva, son crâne chauve, poli et suant, relevant sa tête de vieux gamin déplumé : — Vous voyez ce que c'est! Ce n'est pas une propriété d'agrément; ce n'est pas flatteur à montrer.... Mais c'est de rapport; un peu démeublé, mais bien bâti... Dame! on vous a ses petis quarante-neuf ans... pas plus de cheveux que sur une bille de billard, une barbe de chiendent qu'on en ferait de la tisane; des fondations pas trop tassées, des pieds longs comme la Vilette.... avec ça maigre à prendre un bain dans un canon de fusil.... Voilà le déballage! Passez le prospectus! Si une femme veut de tout ça en bloc.... une personne

rangée... pas trop jeune... et qui ne s'amuse pas à me badigeonner trop en jaune... Vous comprenez, je ne demande pas une princesse de Batignolles.... Eh bien, vrai, ça y est !

Germinie Lacerteux, p. 203.

C'est un peu long ; mais c'est dit avec tant de simplicité, si gentiment !

Nous pourrions citer encore le commencement de ce chapitre de *l'Assommoir*, que le Maître avait envoyé, comme autographe, à une revue :

Nana grandissait, devenait garce.... Maintenant Nana ne fourrait plus des boules de papier dans son corsage. Des nichons lui étaient venus, une paire de nichons de satin blanc, tout neufs.

L'Assommoir, p. 450.

La qualité prédominante du style simple est *le naturel*, que nous avons défini plus haut et qu'on peut appeler encore

le rapport parfait des sentiments et des mots avec la réalité. Le naturel n'est pas ennemi de l'art, tant s'en faut ; il peut fort bien aussi s'acquérir par l'étude, mais à la condition expresse que l'art et l'étude restent cachés. Il faut, suivant cette maxime empruntée à un classique : « Que nos expressions soient les images de nos pensées et nos pensées les images de la vérité. »

Nos principaux écrivains naturalistes suivent scrupuleusement ces préceptes et ils doivent à leur observation les beautés les plus parfaites.

DU STYLE TEMPÉRÉ OU FLEURI.

Le style tempéré ou fleuri est ainsi appelé, d'abord parce qu'il tient le milieu entre le simple et le sublime, et, en

second lieu, parce qu'il admet tous les ornements et toutes les fleurs du langage. Plus soigné, plus élégant que le style simple, moins fort et moins élevé que le style sublime, il recherche les figures brillantes, la richesse des tours et des expressions, les pensées neuves et délicates, les descriptions charmantes. Tous les exemples que nous avons cités pour l'hypothypose, la topographie et l'odorographie, sont des modèles de style fleuri. L'art et le travail non seulement ne se cachent pas, mais s'y étalent avec complaisance; en un mot, il cherche à plaire.

M. E. Zola, dans *le Ventre de Paris*, nous fournit, lorsqu'il décrit les Halles, un choix précieux de modèles de style fleuri.

Citons, d'abord, ce fragment, pris de la

description du pavillon d'une marchande de fruits.

.....Les poires duchesses trapues, allongées avec des cous de cygnes ou des épaules apoplectiques, les ventres jaunes et verts relevés d'une pointe de carmin. A côté, les prunes transparentes montraient des douceurs chlorotiques de vierges; les reine-claude, les prunes de monsieur, étaient pâlies d'une fleur d'innocence; les mirabelles s'égrenaient comme les perles d'un rosaire oublié dans une boîte avec des bâtons de vanille.

p. 302. Ed. illustrée.

Puis, ces quatre autres fragments, tirés de la description du pavillon aux fromages.

.....Trois bries, sur des planches rondes, avaient des mélancolies de lunes éteintes; deux, très secs, étaient dans leur plein; le troisième, dans son deuxième quartier, coulait, se vidait d'une crême blanche étalée en lac, ravageant les minces planchettes à l'aide desquelles on avait vainement essayé de les contenir ....

....

Les roqueforts, eux aussi, sous des cloches de cristal, prenaient des mines princières, des faces marbrées et grasses, veinées de bleu et de jaune, comme attaquées d'une maladie honteuse de gens riches qui ont trop mangé de truffes...........

....

Alors, commençaient les puanteurs : les mont-d'or, jaune clair, puant une odeur douceâtre ; les troyes très épais, meurtris sur les bords, d'âpreté déjà plus forte, ajoutant une fétidité de cave humide..............................

....

Et derrière les balances, dans sa boîte mince, un géromé anisé répandait une infection telle, que des mouches étaient tombées autour de la table sur le marbre rouge veiné de gris.

p. 309 et 310. Ed. illustrée.

Que vous semble, lecteur, de cette symphonie de fromages ? Ne vaut-elle pas celle que *les clartés du lustre chantaient en jaune mineur,* dans *la Curée ?*

Nous pourrions encore citer, comme exemple de style fleuri, ce passage de

la Curée où M. Zola, décrivant un des tableaux vivants tirés du poème des *Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo,* représentés dans le bal travesti chez Saccard, s'exprime ainsi :

> La gamme *des* costumes, *du* blanc *de* neige *du* voile *de* Vénus au rouge sombre *de la* tunique *de la* volupté, était douce, *d'un* rose général, *d'un* ton *de* chair.
>
> E. Zola, *la Curée,* p. 282.

C'est, en même temps, un modèle de style soigné, élégant et correct.

Les caractères principaux du style tempéré sont : la richesse des expressions, le choix des épithètes, la beauté des tours, la variété, l'abondance, la vérité dans les peintures. Les œuvres où il se trouve habilement mêlé avec le style simple, qui le fait ressortir davantage, peuvent être

regardées comme les plus parfaites. Parmi celles du Maître, on peut citer *la Curée* comme réunissant, à un degré supérieur, les qualités que nous venons d'énumérer.

DU STYLE SUBLIME ET DU SUBLIME.

Le style *sublime* est celui qui, par la grandeur des pensées et des images, la force et l'éclat des expressions, la majesté, la véhémence et la rapidité des mouvements, la hardiesse des figures, étonne, ravit, transporte la nature humaine au-dessus d'elle-même.

Il convient, en général, aux écrits où respire un grand sentiment moral, au récit des grands évènements.

L'énergie, la véhémence et la magnificence sont les qualités propres au style sublime.

En voici un exemple fourni par M. J. Richepin, dans sa *Chanson des Gueux*.

Si quelqu'un dit que l'on se déshonore
A ce jeu, nous ferons, en nous tenant la main,
Au nez de sa vertu, ronfler un rôt sonore.

L'honneur c'est de bien vivre et d'être très heureux,
Ventre libre, pieds chauds, cœur vide et tête froide,
Au diable les prêcheurs rigides! bran pour eux!
C'est l'affaire d'un mort de se montrer si roide.

J. Richepin. *Frère, il faut vivre.*

Nous citerons encore cet autre de M. Emile Zola :

Coupeau avait rendu tripes et boyaux; il y en avait plein la chambre, le lit en était emplâtré, le tapis également et jusqu'à la commode qui se trouvait éclaboussée. Avec ça, Coupeau, tombé du lit où Poisson l'avait jeté, ronflait là dedans au milieu de son ordure. Il s'y étalait vautré comme un porc, une joue barbouillée, soufflant son haleine empestée par sa bouche ouverte, balayant de ses cheveux gris la mare élargie autour de sa tête.

L'Assommoir, p. 345.

Et celui-ci, pour finir :

....Vrai, elle le trouvait trop rossard, cet entripaillé, elle l'avait où vous savez, et profondément encore! C'était comme sa bête brute de Coupeau, qui ne pouvait plus rentrer sans lui tomber sur le casaquin : elle le mettait dans le même endroit que le propriétaire. A cette heure son endroit devait être bigrement large, car elle y envoyait tout le monde......

....Et c'était ces jours-là qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson! dans le derrière, le quartier qui la méprisait. Tout Paris y entrait, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengée pourtant de le fourrer là.

L'Assommoir, p. 508 et 509.

Il ne faut pas confondre le style sublime avec le *sublime proprement dit,* qui est un trait ou une suite de traits merveilleux, extraordinaires, qui nous ravissent et nous transportent au-dessus de nous-

mêmes et nous font sentir en même temps cette élévation.

Le style sublime consiste plutôt dans l'expression que dans le fond des choses. Le sublime est nécessairement rare et instantané. Il est si naturel, il tient si peu à l'art qu'on le rencontre quelquefois dans les personnes qui n'en ont aucune idée.

Si ce qui forme le sublime est tout intellectuel, il s'appelle alors le *sublime de pensée;* si ce n'est qu'une image sensible, c'est le *sublime d'image;* si c'est un sentiment, on lui donne le nom de *sublime de sentiment*.

1° Le *sublime de pensée* est une grande idée exprimée soit avec simplicité, soit avec majesté. Des maximes fortes et

hardies, vraies, profondes, concises, voilà ce qui forme cette espèce de sublime.

....Il disait souvent : « Si j'étais femme, je me vendrais peut-être, mais je ne livrerais jamais la marchandise, c'est trop bête. »

E. ZOLA, *La Curée,* p. 128.

Telle est la pensée sublime que Saccard se plaisait à répéter.

2° Le *sublime d'image* est celui qui représente un grand objet, une grande pensée ou une grande action sous des couleurs frappantes qui les peignent pour ainsi dire à nos regards.

M. E. Zola exprime, de la manière suivante, l'hilarité de la noce à Coupeau, visitant la colonne Vendôme, en compagnie de Mme Gaudron :

....Et l'on riait de ce ventre de femme enceinte, avec une gaieté formidable qui secouait la colonne.

L'Assommoir, p. 100.

3° Le *sublime de sentiment* consiste dans un mouvement du cœur ou de la nature humaine, énergique, passionné, héroïque, tel que peut seul le produire un cœur élevé au-dessus du vulgaire.

Tel est ce cri de la petite Nana, la veille du jour où elle allait faire sa première communion :

Et du coup, Nana furieuse se tourna, pendant que Gervaise devait étendre les bras, afin de protéger les affaires que Coupeau parlait de déchirer. L'enfant regarda son père fixement; puis, oubliant la modestie recommandée par son confesseur!

— Cochon ! dit-elle, les dents serrées.

L'Assommoir, p. 410.

Il nous reste, pour achever les règles générales de la littérature naturaliste, à dire quelques mots des moyens de former son style ; nous passerons ensuite aux règles particulières et à l'étude des principaux genres de composition: *le roman* et *le théâtre*. Ce sera la dernière partie de ce petit traité.

DES MOYENS DE FORMER SON STYLE.

L'étude des principes que nous venons d'exposer est insuffisante pour initier aux secrets de l'art d'écrire. Leur méditation et leur application aux différents exemples que nous avons cités, permettent de se rendre compte des beautés d'un ouvrage, ce qui est déjà un point important, mais ce n'est pas assez pour écrire

soi-même. Il faut aux facultés qui constituent l'écrivain naturaliste, à la sensibilité, à l'observation patiente, à l'expérimentation, d'autres auxiliaires pour arriver à leur complet développement. Les meilleurs sont : l'*étude de la nature et des bons modèles* et *l'imitation des chefs-d'œuvre*.

I. — DE L'ÉTUDE DE LA NATURE ET DES BONS MODÈLES

La nature, comme tout ce qui est complexe, est très difficile à définir. Considérée dans les arts en général, on peut l'appeler, d'après M. Littré, « l'objet réel qu'on se propose de représenter. » Cette définition est applicable à la littérature naturaliste. Au point de vue physiologique, la nature est la complexion,

le tempérament des individus, l'ensemble des propriétés qu'un être vivant tient de sa naissance, de son organisation et de sa conformation primitive.

La nature est la source principale des beautés de la littérature naturaliste, le livre ouvert à toutes les intelligences, où chacun peut puiser les documents les plus précieux. Hors de la nature, point d'art vrai, point de littérature solide. Sans elle, on s'égare bien vite dans le pays des rêves, des chimères, des hallucinations, et toutes les œuvres où elle ne règne pas en maîtresse absolue ne sont que des fantasmagories sans but utile, sans profit pour personne, quand elles ne sont pas des œuvres pernicieuses, substituant à la réalité, des illusions, des rêveries plus ou moins immorales.

La nature n'a pas besoin d'être parée. La présenter autrement que dans sa vérité toute nue, c'est modifier son essence, c'est l'empêcher de donner ces grands exemples qu'elle seule, vue telle qu'elle est, doit fournir à l'humanité. Rien d'immoral dans la nature prise sur le vif ; nature et immoralité sont deux mots inconciliables. Si l'immoralité existe quelque part, c'est dans ces conceptions idéales où vous prétendez embellir la nature en la transformant, en la modifiant. Qu'appelez-vous idéal ? une fiction, un mensonge. Et quoi de plus immoral qu'une œuvre qui déguise la vérité ? Le vrai ne peut et ne doit exister que dans la nature ; il ne se démontre nulle part mieux que dans ses ouvrages.

Nous ne saurions trop insister sur ce

point et nous ne craignons pas de répéter la même chose sous toutes les formes afin de mieux en faire comprendre l'importance. Nous reviendrons encore sur ce sujet, lorsque nous traiterons du roman et du théâtre naturalistes.

L'étude de la nature, dans le choix de l'objet à décrire, du sujet à représenter, demande une certaine expérience, des qualités particulières, fruits d'une observation patiente et de l'expérimentation, qu'un jeune écrivain ne peut espérer posséder tout d'abord. Il n'y suppléera, dans les débuts, que par la connaissance approfondie des bons modèles. Eux seuls, s'il les lit et les médite sérieusement, lui permettront d'acquérir cette précision, cette sûreté de coup d'œil, ce caractère de vérité saisissante, en un mot, ce ta-

lent qui distingue les Maîtres de l'école naturaliste.

Dans un travail de ce genre, dès qu'on aura choisi l'auteur qu'on se propose de prendre pour modèle, il est indispensable qu'on ait d'abord une idée exacte du sujet traité par lui et qu'on l'examine sous toutes ses faces, de manière à bien se rendre compte du procédé employé. Quand on en aura aperçu la physionomie générale, on descendra aux détails, et c'est alors que les principes exposés précédemment, auxquels nous avons pris soin de joindre des exemples choisis convenablement, seront fort utiles à l'écrivain naturaliste, pour découvrir et analyser les beautés particulières de son modèle.

Ne vous contentez pas de parcourir rapidement un ouvrage; lisez la plume

à la main, notez ce qui vous aura frappé, ce que vous aurez rencontré de saillant, ce qui vous aura paru le plus conforme aux principes établis, le mieux en harmonie avec la nature. C'est alors, seulement, que la lecture des modèles vous sera profitable et vous permettra, si votre tempérament s'y prête, d'arriver rapidement à rapprocher vos œuvres des plus beaux ouvrages des Maîtres, sinon à les égaler.

Tous les grands écrivains naturalistes ont suivi cette méthode. C'est par l'étude approfondie de *Gargantua* et de *Pantagruel*, jointe à l'observation patiente et réfléchie des scènes de la vie réelle, prises sur le vif, que M. E. Zola est parvenu à cette richesse de tours, à cette propriété d'élocution, à ce style naturel et

facile qu'on admire chez lui. C'est par l'étude des chefs-d'œuvre de M. de Balzac, du *Cousin Pons*, de *la Cousine Bette,* du *Père Goriot*, par exemple, qu'il est arrivé à donner à ses tableaux cette puissance de coloris, cette hardiesse, cette véhémence dans l'idée et l'expression qui font de ses œuvres des productions si originales, si vivantes, capables d'exciter en nous au plus haut degré les émotions les plus vives et les plus naturelles.

Mais, où le talent du Maître est le plus admirable, c'est dans le choix intelligent et raisonné de ses modèles. Si dans les *Contes à Ninon* et même dans *une Page d'Amour* et dans *la Faute de l'abbé Mouret*, il est sorti quelquefois des vrais principes du naturalisme, il n'a garde aujourd'hui d'imiter, dans Bal-

zac, ces conceptions bizarres comme *le Lys dans la Vallée*, *Modeste Mignon*, *la Recherche de l'Absolu* et d'autres encore, véritables divagations d'un génie égaré, où les reflets de l'idéalisme se retrouvent à chaque page, où l'étude de la nature, telle que nous la comprenons, fait presque absolument défaut.

II. — DE L'IMITATION DES CHEFS-D'ŒUVRE.

L'imitation des chefs-d'œuvre est, après l'étude des modèles, le second exercice à faire avant de passer à la composition.

« Imiter un écrivain, ce n'est pas », d'après Marmontel, « le copier servilement ;
« c'est, dans le sens le plus étroit, se
« pénétrer de sa pensée et la rendre

« avec liberté; c'est, dans le sens le plus
« étendu, former son esprit, son langage,
« ses habitudes de concevoir, de com-
« poser sur un modèle avec lequel on
« se sent quelque analogie; étudier ses
« tours, ses images, ses mouvements,
« son harmonie; et après s'être frappé
« l'imagination, enrichi la mémoire, rem-
« pli l'âme de ses beautés s'essayer dans
« le même genre. »

Ces principes, quoique empruntés à l'autre littérature, conviennent parfaitement à la littérature naturaliste.

La hardiesse étant le caractère distinctif du génie, *pour ressembler à celui qui a tout osé, il faut tout oser comme lui*. Ce n'est donc pas une imitation servile que nous recommandons ici, car elle détruit le génie, ce n'est pas non

plus une sorte de décalque, une adaptation, à un autre sujet, des paroles, des scènes empruntées à un modèle; c'est, pour l'écrivain naturaliste qui étudie les Maîtres, assimiler à son propre tempérament les qualités et les beautés qu'il admire dans leurs œuvres.

Lire attentivement dans MM. E. Zola, de Goncourt, Huysmans, etc., le développement d'une idée, d'une sensation et s'essayer à la développer ensuite à leur manière, tel est le meilleur conseil que nous puissions donner aux jeunes littérateurs de l'avenir. Ils compareront leur composition avec le travail de l'écrivain qu'ils ont choisi pour modèle, reconnaîtront par là-même les endroits faibles ou médiocres, corrigeront les termes impropres ou les tournures défec-

tueuses qu'ils auraient employées et s'habitueront insensiblement à reproduire le genre et le ton de l'auteur qu'ils imitent.

Avant de passer à l'étude des divers genres de composition, nous croyons utile de faire remarquer que, dans la littérature naturaliste, ce que l'autre désigne sous le nom de *poésie*, est tout à fait inconnu.

Le mot poésie, dans le sens absolu, signifie *création*. Or, l'écrivain naturaliste *constate*, il ne crée pas. La faculté de créer est au-dessus des forces de la nature humaine; il n'y a d'ailleurs rien à créer dans la nature. On a donc improprement appelé création, dans l'autre littérature, le travail d'un écrivain qui

consiste à idéaliser la nature, c'est-à-dire à la dégager par l'imagination de ce mélange d'éléments, de types divers qui constitue son essence, pour en considérer un seul isolément, auquel on a donné toutes les qualités ou tous les défauts convenant à plusieurs. Nous avons vu que rien n'est plus faux, plus contraire à l'art, plus pernicieux, plus immoral que cette mutilation qu'on fait subir à la nature.

Si, parmi les exemples que nous avons cités, quelques-uns, pris chez M. J. Richepin, empruntent à l'autre littérature le style mesuré, employé par la langue poétique, on reconnaîtra, avec nous, que cette forme particulière, donnée à l'expression des idées et des sensations, ne constitue nullement une œuvre poé-

tique, dans le vrai sens du mot. C'est un essai, louable, si l'on veut, tenté par un esprit supérieur, à qui une très grande facilité naturelle permettait ce genre d'exercice; mais nous ne conseillons pas aux jeunes littérateurs de l'avenir de chercher à imiter un pareil exemple.

Une tentative isolée, quel qu'en soit l'heureux résultat, ne peut justifier des essais de ce genre. En voulant subordonner l'expression de l'idée aux règles étroites imposées par un langage de convention, on risquerait fort de la dénaturer complètement et on s'écarterait insensiblement des véritables principes que nous avons exposés.

DES DIVERS GENRES DE COMPOSITION EN LITTÉRATURE NATURALISTE.

On distingue, en littérature naturaliste, deux genres de composition seulement : le *roman* et le *théâtre* ou le *drame*, ce dernier, pris dans son acception la plus large, désignant toute œuvre composée pour la scène et représentant une action tragique ou comique.

Avant d'aborder l'étude particulière de chacun d'eux, nous insisterons sur cette particularité: qu'il existe entre le roman et le théâtre naturaliste des affinités tellement nombreuses qu'on peut appliquer à l'un tous les préceptes généraux qui conviennent à l'autre, le drame naturaliste n'étant le plus souvent qu'une variation du roman approprié à la scène.

DU ROMAN NATURALISTE.

Le mot *roman*, employé en littérature naturaliste, est tout à fait impropre. Suivant les idées généralement adoptées, le roman est une fiction, un poème fantastique en prose, un composé et une suite d'aventures presque toujours supposées où la réalité est tellement noyée dans la fiction, altérée par elle, qu'il devient impossible de la reconnaître.

Tel n'est point le roman naturaliste. *Etude sociale et individuelle* (1), avant tout, il doit peindre, d'une manière exacte et vraie, la vie réelle, c'est-à-dire les faits qu'on voit s'accomplir journellement, les mœurs, les caractères rencontrés dans

(1) Voir la préface de *Thérèse Raquin*, par M. E. Zola, Théâtre.

la société actuelle, les personnages vivants. A ce point de vue, il serait mieux caractérisé, comme l'a fait d'ailleurs le Maître, par la désignation de : *Procès-verbal, d'Anatomies pratiquées sur l'humanité* (1).

Lisez la préface de la *Fortune des Rougon*, le premier volume des *Rougon-Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second empire.*

Cette œuvre, nous dit M. E. Zola, est : « Physiologiquement, la lente suc-
« cession des accidents nerveux et san-
« guins qui se déclarent dans une race,
« à la suite d'une première lésion orga-
« nique et qui déterminent, selon les mi-
« lieux, chez chacun des individus de

(1) Voir l'*Etude littéraire sur G. Sand,* citée dans les notions préliminaires.

« cette race, les sentiments, les désirs,
« les passions, *toutes les manifestations*
« *humaines, naturelles et instinctives*
« *dont les produits prennent les noms*
« *convenus de vertus et de vices.* »

Le véritable caractère du roman naturaliste se trouve résumé dans ces quelques lignes. Il n'est donc *qu'une constatation de faits dans l'ordre physique et dans l'ordre moral, une étude physiologique, une anatomie.*

De là, nécessité absolue pour l'écrivain naturaliste de posséder, à un degré éminent, les deux facultés que nous avons définies dans les notions préliminaires: l'observation et l'expérimentation (1); obligation, non moins absolue,

(1) A proprement parler, l'observation et l'expérimentation ne sont pas des facultés; elles ne sont que l'appli-

de connaître tous les secrets de la physiologie dont les auteurs naturalistes savent tirer des effets puissants et inattendus.

En vertu des principes que nous venons d'exposer, la méthode employée pour composer une œuvre, en littérature naturaliste, est exactement semblable au procédé d'analyse prescrit pour l'étude des sciences naturelles. Aussi, renverrons-nous nos lecteurs aux livres spéciaux qui traitent de la matière. Ils y trouveront exposées, bien mieux que nous ne sau-

---

cation, d'abord spontanée puis réfléchie et méthodique, de certaines facultés, la sensibilité et la volonté, aux objets de nos connaissances. Mais, comme en littérature naturaliste, il s'agit principalement de la constatation de faits physiologiques et que l'observation et l'expérimentation y jouent un rôle prépondérant, nous n'avons pas hésité à les comprendre, par extension, parmi les facultés, c'est-à-dire parmi les puissances intérieures, actives et passives, de l'âme.

rions le faire, les règles de la méthode expérimentale, dont nous recommandons l'usage exclusif.

L'écrivain observera donc avec soin tous les faits, tous les phénomènes qui se présentent dans la nature, toutes les manifestations d'un caractère, toutes les sensations éprouvées à la vue ou au récit d'un évènement ou surprises par l'expérimentation chez les témoins de cet évènement. Il notera les circonstances dans lesquelles les faits se seront produits, étudiera, *de visu*, les milieux où l'action s'est passée, où les personnages ont vécu, vivra au besoin avec eux, cherchera principalement à graver dans sa mémoire leur langage, leurs gestes; et lorsqu'il aura ainsi amassé des matériaux en nombre suffisant, il les grou-

pera, les combinera entre eux, mais de manière à s'écarter le moins possible de la nature où il les aura observés. Remontant des effets aux causes, il essayera de dégager des observations nombreuses auxquelles il se sera livré, le principe général, la loi naturelle suivant laquelle les faits se reproduisent.

Des faits, encore des faits, toujours des faits, mais des faits réels, résultant de l'observation exacte, d'une expérimentation habile, tel est le roman naturaliste, dont *l'Assommoir* est la dernière expression, le prototype.

Le romancier naturaliste, constatant des faits, doit se préoccuper de la manière dont il les présente au lecteur. C'est, en grande partie, par le talent apporté à ce travail qu'on juge ses ouvrages. Dé-

velopper ou resteindre à propos le récit d'une action, la peinture d'un caractère, les résultats d'une sensation, est une des qualités les plus difficiles à acquérir pour un écrivain naturaliste. On peut dire qu'elle constitue son originalité.

Il n'est pas possible d'établir des règles précises à ce sujet; elles varient pour chaque cas particulier. Nous nous contenterons de rappeler, d'une manière générale, que si, dans l'étude d'un phénomène ou le récit d'un évènement, on peut laisser dans l'ombre quelques faits de peu d'importance pour mettre en lumière les circonstances principales, dans l'étude d'un caractère rien ne doit être négligé, car du plus petit fait peuvent découler les conséquences les plus graves; l'observation d'un détail, en appa-

rence le plus insignifiant, devant expliquer par la suite, tout un individu, toute une suite d'évènements, une existence entière, toute une race quelquefois. C'est ainsi qu'en lisant *l'Assommoir*, par le récit de certaines actions, la peinture de certains détails, puérils au premier abord, mais qui, lorsqu'on y réfléchit, jettent une vive lumière sur le caractère et la vie de la petite *Nana*, on pressent très bien ce que sera un jour l'héroïne à qui M. E. Zola vient de consacrer un volume spécial.

Le but du roman naturaliste diffère essentiellement de celui que les romanciers de l'autre littérature se sont presque toujours proposés. Il ne cherche pas à plaire, ou s'il y parvient, c'est d'une manière incidente, par la nature de certains épiso-

des liés au sujet principal. Ce n'est point une distraction, une récréation qu'il offre au lecteur. Il veut, comme toute science utile, instruire et moraliser, avant tout.

On peut dire que le roman naturaliste est, dans l'ordre moral, pour la santé de l'esprit, ce qu'est, dans l'ordre physiologique proprement dit, un traité d'hygiène, un livre spécial pour la santé du corps. Les rapports intimes qui lient si étroitement notre constitution physique à notre nature morale expliquent très bien cette nouvelle manière, la seule vraie, d'envisager l'étude de l'homme.

Le romancier naturaliste n'est qu'un intermédiaire intelligent entre le lecteur et lanature. L'enseignement moral que son œuvre offrira doit donc ressortir du sujet lui-même et non des réflexions

faites par l'écrivain. L'impression produite par les faits sera d'autant plus profonde qu'ils auront été dégagés de tous ces développements banals, de toute cette phraséologie insipide qui, sous le nom prétentieux de beautés littéraires, caractérisent la plupart des productions de l'autre littérature.

L'impersonnalité de l'écrivain, dans le récit qu'il expose, est un nouveau caractère distinctif du roman naturaliste. L'auteur n'ayant pas à prendre parti pour tel ou tel héros, doit se borner à constater des faits, à faire parler ses personnages, sans chercher à jouer lui-même un rôle dans l'action.

La littérature naturaliste est, par excellence, la littérature du peuple. C'est, en effet, parmi le peuple seul que le

vrai et la nature se rencontrent encore sans altération. Les sentiments y sont rarement déguisés, les sensations transformées ou modifiées par les raffinements d'une civilisation corruptrice. La prescription faite au romancier naturaliste, de puiser dans le peuple les sujets et les personnages de ses productions, sera donc très rationnelle.

Il faut que le roman naturaliste ait *l'odeur du peuple*, a dit M. E. Zola dans la préface de *l'Assommoir*, ce roman du peuple, fait par le peuple et pour le peuple, où l'auteur justifie de la manière la plus heureuse et la plus complète le précepte qu'il a donné. C'est aussi l'opinion de M. E. de Goncourt, et nous ne pouvons mieux faire que de citer, à ce sujet, les termes mêmes de la préface de *Germinie Lacerteux :*

« Vivant au XIXe siècle dans ces temps
« de suffrage universel, de démocratie,
« de libéralisme, nous nous sommes de-
« mandé si ce qu'on appelle *les basses*
« *classes* n'avait pas droit au roman,
« si ce monde sous un monde, le peu-
« ple, devait rester sous le coup de l'in-
« terdit littéraire et des dédains d'auteurs
« qui ont fait jusqu'ici le silence sur
« l'âme et le cœur qu'il peut avoir; nous
« nous sommes demandé s'il y avait en-
« core pour l'écrivain et pour le lecteur,
« en ces années d'égalité où nous som-
« mes, des classes indignes, des malheurs
« trop bas, des drames trop mal embou-
« chés, des catastrophes d'une terreur
« trop peu noble. »

Ecrire un roman naturaliste, c'est donc faire à la fois une œuvre intéressante et

utile; intéressante, au point de vue spéculatif de l'art dont on agrandit ainsi le domaine en découvrant largement un des coins presque ignoré jusqu'ici; utile, au point de vue moral, parce qu'en dévoilant les qualités et les défauts du peuple on fait enfin apprécier les unes et on l'éclaire en lui montrant les excès où le poussent les autres.

C'est ce qui brille avec une clarté éblouissante dans *l'Assommoir*. Insister pour le démontrer, ne serait-ce pas faire injure à l'auteur d'un pareil chef-d'œuvre et à ses innombrables lecteurs ?

On ne peut écrire utilement sur le peuple et pour le peuple qu'en employant le langage qu'il parle. L'observation scrupuleuse de ce principe important caractérise encore les œuvres des romanciers

naturalistes. Certains écrivains de l'autre littérature, esprits élevés cherchant à se placer au-dessus des règles étroites imposées à l'art par leurs devanciers, ont tenté, dans quelques-uns de leurs ouvrages, de mettre en scène ce peuple à l'étude duquel la littérature naturaliste est fière de se consacrer. Leurs tentatives ont échoué. Le peuple ne les a pas compris. C'est qu'ils ont eu le tort immense d'attribuer à leurs personnages un langage de convention et de peindre à leur manière des caractères qu'ils n'avaient pas eu le soin d'étudier scrupuleusement dans la nature. Ils auraient évité un échec certain si, connaissant les vrais principes de l'art, ils avaient suivi la méthode enseignée aujourd'hui par les romanciers naturalistes.

Rien ne doit arrêter l'écrivain qui cherche, par le roman, à éclairer le peuple, à l'instruire et à le moraliser. Il n'y a pour sa plume aucun objet trop bas, trop dégoûtant, pourvu qu'il sache en tirer un enseignement moral. Après *l'Assommoir*, le chef-d'œuvre du Maître, *la Fille Elisa,* de M. E. de Goncourt, et *Marthe*, *Histoire d'une fille,* par M. Huysmans, sont les meilleurs exemples que nous puissions citer à l'appui de ce que nous avançons. Nous ne parlerons pas de *Nana,* ce nouveau chef-d'œuvre où le Maître a résumé encore mieux que dans *l'Assommoir,* si cela est possible, l'application de tous les principes que nous exposons dans ce petit traité.

Toutes les scènes de la vie réelle, toutes les expressions tirées de la langue

du peuple peuvent et doivent même être reproduites en littérature naturaliste, à la condition d'être naturelles et vraies, de refléter les sensations, les sentiments réellement éprouvés, et de convenir parfaitement au sujet et aux personnages. Un romancier naturaliste doit n'avoir aucun des scrupules de l'autre littérature. Rendre la pensée telle qu'elle se présente à son esprit et par l'*expression propre*, *le mot technique*, la situation telle qu'il l'a observée, avec tous les détails qu'il jugera les plus capables de la mettre vivement en lumière; exposer l'une et l'autre sous les yeux du lecteur de manière à frapper les sens; ne jamais chercher, par aucun artifice, à atténuer ce qu'elles pourraient avoir de trop rude ou de trop libre, telle doit être l'unique préoccupation de l'écrivain.

Nous ne cesserons de le répéter. Avec le programme que nous venons d'esquisser, plus de ces romans fabuleux, de ces récits extraordinaires, de ces caractères surnaturels et invraisemblables qui chez les romanciers idéalistes font sourire de dédain et de pitié; plus d'égarement possible, plus d'esprits, de sens, de cœurs faussés par le vide, l'insanité ou l'immoralité de choses imaginaires. Les œuvres du romancier naturaliste vivent de la vie réelle. Ce qu'il raconte, il l'a vu et, le plus souvent, il l'a éprouvé lui-même. Les personnages qu'il met sous les yeux du lecteur sont bien vivants ; il les connaît à fond; il a étudié *de visu* les milieux où ils se meuvent; il a vécu au besoin avec eux ; il a gravé dans sa mémoire leur langage, leurs gestes. Vous

les connaissez aussi, vous ne les avez pas observés comme lui, mais vous les avez vus et en le lisant vous dites : « comme c'est naturel, comme c'est ça, » faisant ainsi le plus bel éloge de l'œuvre, le seul qu'ambitionne un auteur vraiment consciencieux.

Et maintenant que les « délicats », cette classe particulière d'êtres vivant d'abstractions, planant sur les hauteurs sereines dont ils interdisent l'accès aux profanes, reprochent au romancier naturaliste certaines expressions, certains tableaux dont la reproduction les choque, dérange, peut-être, l'équilibre de leurs fonctions digestives, en étalant des plaies dont la vue ou l'odeur soulève leur cœur de dégoût, trouble la douce quiétude dans laquelle ils sont plongés; qu'ils continuent

à le frapper d'une sorte d'ostracisme littéraire au nom d'un art incompris par eux, façonné à leur fantaisie, il répondra par le mépris à des prétentions aussi ridicules et, prenant la nature et le vrai pour seuls guides, il poursuivra, calme et digne, le but qu'il s'est proposé.

DU THÉATRE NATURALISTE.

« Les romanciers qui sont les princes
« littéraires de l'époque, honorent nos
« scènes encanaillées, lorsqu'ils daignent
« y mettre les pieds. » C'est M. E. Zola, l'inimitable auteur de *l'Assommoir* et de *Nana* qui, dans la préface des *Héritiers Rabourdin*, veut bien nous le déclarer avec autant de modestie que d'à-propos.

Nous ne pouvions mieux faire, après

ce que nous avons dit du roman et avant de parler du théâtre naturaliste, que de rappeler cet aphorisme.

Nous citerons, d'ailleurs, très souvent, le Maître, dans tout ce qui va suivre, car c'est dans la préface de *Thérèse Raquin* et dans celle des *Héritiers Rabourdin*, que nous trouvons déposés en germe les véritables principes du théâtre moderne, longuement développés, par la suite, dans les revues dramatiques écrites pour le *Bien public* (1).

Relisez avec nous ces préfaces. Vous y verrez comment M. E. Zola y fait bonne et prompte justice de tout ce bric-à-brac classique, de ces *guenilles historiques*, de ces vieilles ferrailles, depuis si long-

---

Voir ce journal. — Années 1876, 1877 et 1878.

temps étalées sur la scène. Vous reconnaîtrez avec lui le besoin « d'aider au « théâtre ce large mouvement de vérité « et de science expérimentale qui depuis « le siècle dernier se propage et grandit « dans tous les actes de l'intelligence hu- « maine. » Vous comprendrez qu'il y a mieux à faire aujourd'hui que de perpétuer des traditions stupides et de confiner l'art dramatique dans les limites étroites de « la comédie sentimentale, une larme « niaise entre deux couplets de vaudeville, « genre bâtard qui fait la joie des âmes « sensibles » ou dans le cadre restreint « de la comédie à idées, le sermon mis « au théâtre, l'art dramatique consacré « à l'amélioration de l'espèce. » Vous sentirez, avec le Maître, la nécessité de trouver *une formule nouvelle, une for-*

mule de vérité, nous présentant l'art agrandi, dégagé de toutes les entraves suscitées par la convention, la routine et les préjugés, LA FORMULE NATURALISTE, celle qui s'impose si logiquement au théâtre, la seule qui, procédant de *l'esprit expérimental et scientifique*, puisse produire des œuvres originales et vraies de cette vérité absolue, éternelle.

Ce qui nous frappe le plus, lorsque nous méditons les préfaces que nous venons de rappeler, c'est cette perspicacité étonnante, ce don de seconde vue dont le Maître a fait preuve. Il n'y a qu'un point, un seul, où nous le trouvions en défaut. Nous prendrons respectueusement la liberté de le lui signaler.

M. E. Zola avait dit, dans la préface de *Thérèse Raquin*, écrite en 1873, qu'il

est toujours dangereux de tirer un drame d'un roman et il en exposait les motifs. Certes, nous comprenons le scrupule que lui ont inspiré un excès de modestie et une sorte de défiance, bien naturelle en présence de l'œuvre hardie qu'il allait tenter. Nous croyons, cependant, l'auteur du *Bouton de Rose* parfaitement revenu de cette opinion depuis l'immense succès de l'*Assommoir*, et nous estimons que les difficultés signalées par lui ont presque totalement disparu. Comment en serait-il autrement après la réfutation glorieuse, faite par l'*Assommoir-drame*, de toutes les attaques passionnées auxquelles certain public s'était livré contre le naturalisme, au moment où parurent les premières œuvres dramatiques du Maître ?

Nous avons parlé d'entraves apportées

à l'art moderne par la routine et les préjugés. C'est, en effet, à la puissance de ces deux forces retardatrices qu'il faut attribuer la lenteur du mouvement progressiste prédit par l'auteur de *Nana*. Définissons, d'abord, ces forces; nous verrons, ensuite, comment elles agissent sur l'esprit du public.

La routine est l'usage, consacré par le temps, de faire ou de dire certaines choses toujours de la même manière. C'est l'abus de la tradition, son maintien absolu, l'habitude invétérée de voir les objets sous le même jour, en se plaçant au même point de vue. C'est enfin, pour l'art en général, l'asservissement complet aux mêmes règles et, par suite, la négation de tout progrès, de toute innovation ou amélioration utiles. Cette force est très puissante; elle grandit

avec le temps. La logique des évènements, même la plus serrée, les arguments les plus forts sont presque toujours impuissants contre elle.

Les préjugés sont des opinions préconçues sur des questions que l'observation et l'expérience devraient seules résoudre. Ils naissent généralement de la connaissance imparfaite des choses, « de la fai-
« blesse ou de la paresse de notre esprit,
« d'un excès de déférence dans les lumiè-
« res d'autrui, dans une soumission aveu-
« gle à ce qu'on nous enseigne (1). » Ils se propagent par la tradition. Lorsqu'ils agissent concurremment avec la routine, la résultante de ces deux forces est d'un effet tellement puissant qu'il faut toutes

(1) Lafaye, *Dictionnaire des Synonymes*.— Introduction.

les ressources, toute l'habileté d'un génie extraordinaire pour leur opposer une résistance victorieuse.

Qu'est-ce qui fait que tant d'esprits éclairés ne peuvent se défendre d'admirer encore ces conceptions idéales, revendiquées par les littératures classique et romantique comme les chefs-d'œuvre de l'esprit humain : les tragédies de Corneille, de Racine, de Voltaire, les drames de Shakspeare, de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, etc. ? — C'est la routine.

Qu'est-ce qui empêche aujourd'hui de transporter au théâtre la peinture vraie des mœurs, des passions de la société actuelle, certaines scènes de la vie réelle, les personnages vivants, avec leur véritable langage, certaines manifestations de leur tempérament ? — Ce sont les préjugés.

Qu'est-ce qui fait que la foule s'extasie encore devant les *drames à panaches*, les extravagances, les platitudes du mélodrame classique, qu'elle prend plaisir à écouter *ces contes de nourrices, ces grands mots bêtes, ces niaiseries et ces fanfaronnades de convention ;* qu'elle s'émeut en présence de *ces sensibleries fausses, de ces complications d'enfants volés, de papiers retrouvés, de portes secrètes, de vins empoisonnés ?* — C'est la routine.

Quelle est, enfin, la cause principale qui empêche l'art de « soumettre exclusive-
« ment l'homme et ses œuvres à une
« analyse exacte, soucieuse des circons-
« tances, des milieux, des cas organi-
« ques ; » qui s'oppose à ce que l'auteur dramatique choisisse ses personnages dans les rangs les plus infimes de la

société, les montre tels qu'ils sont, dans la condition où le sort les a placés, les fasse « vivre » et non « jouer » devant « le public ? — Ce sont les préjugés.

Routine et préjugés, voilà donc les deux adversaires redoutables que l'art moderne doit attaquer résolument. Qu'il ne redoute pas la lutte. Les premières victoires, si glorieusement remportées, n'ont-elles pas suffisamment ébranlé les forces de l'ennemi ? Que le théâtre et le roman naturalistes continuent à oser ; qu'ils marchent droit au but, sans s'arrêter aux obstacles rencontrés sur la route, et, jetant de temps en temps un regard en arrière pour mesurer le chemin parcouru, qu'ils puisent, dans un coup d'œil rétrospectif, des forces nouvelles pour voler à de nouvelles victoires.

Si la routine et les préjugés s'opposent à ce que certaines situations, certains tableaux soient représentés sur la scène ; si l'art moderne est obligé de faire quelques concessions au pouvoir que ces deux forces exercent sur l'esprit du public ; s'il a besoin encore d'un rideau de comparses pour voiler, dans l'*Assommoir*, à la fameuse scène de la fessée, ce qui, étalé au feu de la rampe, pourrait soulever des protestations pudibondes, qu'il ne se décourage pas ; le jour prochain viendra où, libre de toute entrave, il pourra présenter, dans leur nudité magistrale, *ces peintures vraies, ces scènes audacieuses, ces plaies humaines, ce cadavre humain disséqué et expliqué, qui seuls ont une morale unique et superbe, la vérité.*

Nous pourrions développer longuement

un pareil sujet. Nous préférons laisser au lecteur le plaisir de prévoir lui-même le parti que le théâtre naturaliste saura tirer plus tard de l'application des principes que nous avons rappelés. Il lui suffira pour cela de considérer les principales scènes de *Nana*, le nouveau roman qu'on nous promet d'adapter bientôt au théâtre.

Ces considérations générales terminées, nous allons passer aux règles particulières applicables au théâtre naturaliste. Elles ont trait à ce qu'on appelle *l'action dramatique* et à *la conduite de l'action*.

On ne distingue pas dans le théâtre natarùliste les divers genres de composition dramatique désignés sous les noms de tragédie et de comédie, se subdivisant eux-mêmes en plusieurs autres, admis par la littérature classique. Ces distinctions

subtiles n'ont aucune raison d'être, n'existent pas dans la nature. Il n'y a, en littérature naturaliste, qu'un seul et unique genre, *le drame*.

Le drame naturaliste, nous l'avons défini en parlant du roman, est la représentation, sur la scène, d'une action ou d'une suite d'actions tragiques ou comiques prises dans la vie réelle, où le tragique et le comique sont étroitement liés ensemble.

Le drame embrasse tous les divers incidents de la vie humaine, sans exception, et son domaine n'a d'autres limites que l'humanité elle-même.

On entend par *action* l'ensemble des évènements et des faits mis en scène. Action et drame sont donc synonymes.

On peut encore définir l'action un problème dont le dénoûment fait la solution.

Pour être dramatique, l'action doit avoir une seule qualité, être *vraie*. Si elle satisfait à cette condition, elle sera intéressante et morale ; nous l'avons déjà démontré. Elle doit donc s'attacher à représenter scrupuleusement les faits, tels qu'ils se sont passés dans la réalité.

Rappelons ici les divisions que comporte généralement l'action dramatique. Elles sont en nombre de trois : *l'exposition* ou *le début*, *le milieu* et *le nœud* et *la fin* ou *le dénoûment*.

L'exposition fait pressentir au spectateur les évènements ou la suite des faits qui doivent se dérouler sous ses yeux.

Le nœud, qui découle de l'exposition, est une combinaison de circonstances,

d'incidents, d'intérêts ou de caractères d'où résultent, dans l'attente de l'évènement final, les divers mouvements qui agitent les spectateurs : l'incertitude, la curiosité, l'inquiétude, etc.

Le dénoûment est la solution finale qui met un terme à cette incertitude, à cette curiosité excitées chez le spectateur.

Ces divisions sont conformes à la nature ; elles se rencontrent dans l'analyse de tous les faits de la vie humaine.

L'acte, comme son nom l'indique, est un des degrés de l'action. Il correspond aux diverses parties, aux principales phases que nous venons de déterminer. Le nombre d'actes que comporte la représentation d'un action dramatique n'est pas limité ; mais, quel qu'il soit, le premier et le dernier doivent seuls être consacrés l'un à

l'exposition, l'autre au dénoûment. En littérature naturaliste, *l'acte* prend le nom, plus logique et plus vrai, de *tableau*.

Nous ne reviendrons pas, en parlant des personnages dramatiques, sur les préceptes généraux donnés dans le roman et nous n'insisterons pas sur les milieux où l'auteur dramatique naturaliste doit les prendre. De même que le roman naturaliste est le roman du peuple, le théâtre naturaliste doit être, de préférence, nous dirons même exclusivement, le théâtre du peuple. Nous avons déjà fait remarquer que tout ce que nous disions du roman, en général, pouvait s'appliquer au théâtre; nous ajouterons encore que la réciproque est également vraie. Ces observations nous dispense-

ront d'insister sur ce que doivent être les *mœurs* au théâtre et sur la nécessité de se conformer, dans la peinture des personnages dramatiques, aux observations scrupuleuses faites dans les divers milieux où on les aura placés.

Quant au but du théâtre naturaliste, il est inutile de le rappeler. N'est-il pas, en effet, identique à celui du roman, d'où le théâtre procède, et ne l'avons-nous pas suffisamment indiqué? Contentons-nous d'exposer, en quelques lignes, en quoi consistent les caractères distinctifs du roman et du théâtre naturalistes.

Au théâtre, les personnages vivent, se meuvent sous les yeux du spectateur; les évènements parlent eux-mêmes à son esprit, à ses sens; l'auteur dramatique, dont l'individualité s'incarne, pour ainsi

dire, dans celle des personnages mis en scène, s'adresse, par leur intermédiaire, au public pris en masse. Dans le roman, l'écrivain traduit au lecteur le langage, le caractère, les pensées, les sensations de ses héros, dépeint les milieux où ils vivent, les endroits où les faits se sont passés ; il s'adresse à chaque lecteur en particulier et lui parle dans l'intimité, en tête à tête.

Telle est la seule différence entre les deux genres de composition. Elle entraîne tout naturellement pour le drame, une allure plus rapide dans la conduite de l'action et l'obligation de ne s'arrêter, dans le choix des détails qu'à ceux jugés par l'auteur les plus propres à frapper vivement les spectateurs.

Une étude comparée de l'*Assommoir-*

roman et de l'*Assommoir-drame* ferait voir très clairement cette différence. Nous n'entreprendrons pas de la faire ici, cela nous entraînerait trop loin. Elle serait d'ailleurs tout-à-fait superflue. Ceux qui ont lu l'*Assommoir-roman* et vu représenter l'*Assommoir-drame* — et quel est aujourd'hui celui qui n'a eu ce bonheur? — ont très bien saisi en quoi consiste la distinction que nous venons de rappeler.

Il n'y a point d'intrigue dans le roman et le théâtre naturalistes, si on attribue à ce mot le sens que lui prètent les autres littératures. Aussi n'avons-nous point parlé de cette partie de l'action, à laquelle on attache ailleurs une si grande importance.

Les romanciers et les auteurs dramati-

ques naturalistes ne s'égarent pas dans un véritable labyrinthe de situations forcées, d'évènements invraisemblables, de substitutions de personnes, etc.; ils exposent des faits pris dans la réalité, et développent des caractères, se conformant en cela aux principes suivis, dans l'enfance de l'art, par les littératures grecque et latine; ils présentent une succession de tableaux, soumettent à l'examen du public ou du lecteur un cas pathologique et ils évitent, avec le plus grand soin, toutes ces complications absurdes où la nature et la vérité sont si violemment outragées.

Notre tâche est achevée. Il ne nous reste qu'à solliciter, de nouveau, toute l'indulgence du lecteur. L'essai que nous venons de tenter est loin de répondre à ses désirs,

à ses aspirations, ainsi qu'au véritable caractère de l'art moderne. Il y a, dans notre petit travail, bien des imperfections à corriger, bien des lacunes à combler, nous ne l'ignorons pas, et si nous avons persévéré jusqu'au bout dans une entreprise que nous reconnaissons être au-dessus de nos faibles moyens, c'est que nous la considérions comme une nécessité, comme un devoir s'imposant logiquement, en présence du développement immense qu'a pris aujourd'hui le mouvement littéraire naturaliste. Ce devoir, nous avons la conscience de l'avoir rempli dans la mesure de nos forces et, quel que soit l'accueil réservé à notre œuvre, nous conserverons la satisfaction de l'avoir accompli.

POSTFACE

..... Toute littérature qui n'a pas en vue la perfectibilité, la moralisation, l'*idéal*, l'utile, en un mot, est une littérature rachitique et malsaine, née morte. La reproduction pure et simple des faits et des hommes est un travail de greffier et de phothographe, et je défie qu'on me cite un seul écrivain, consacré par le temps, qui n'ait pas eu pour dessein la plus-value humaine.

Alexandre Dumas fils.

Préface du *Fils Naturel*, 10 avril 1868.

Nous ne voulions rien ajouter à ces quelques pages, très légitimement qualifiées, croyons-nous, de fantaisie, de pochade littéraire. Toute réflexion faite, nous exposerons brièvement au lecteur bienveillant, qui nous aura suivi jusqu'ici, le but que nous nous sommes proposés en lui offrant ce petit travail,

Ce qui nous l'a fait entreprendre, c'est le profond dégoût que nous avons éprouvé à la lecture et à la représentation des dernières productions naturalistes. Par le contraste établi entre les principes qui nous ont été enseignés, dans le cours de nos études classiques, et la manière dont certains écrivains les appliquent aujourd'hui, nous avons voulu essayer de montrer combien est peu recommandable une formule qui, rejetant la raison et le goût, seuls guides à suivre dans la conception de toute œuvre littéraire, aboutit à de pareils excès. Notre travail est une sorte de démonstration par l'absurde, nous paraissant résulter de l'exagération même apportée dans le choix des exemples. C'est encore, si l'on nous permet un souvenir classique, devenu banal à force d'être rap-

pelé, une tentative analogue au procédé employé par les Spartiates qui faisaient enivrer un esclave sous les yeux des jeunes citoyens de Lacédémone, pour leur inspirer l'horreur de l'ivrognerie.

Nous nous garderons bien de développer ici notre sentiment sur l'idéal, en exposant au lecteur en quoi cet idéal est l'essence même de toute œuvre artistique et littéraire; comment l'art, qui est un ensemble imaginaire de détails isolément réels, doit toujours procéder du réel à l'idéal, embellir la nature et non l'avilir, en se limitant à sa stricte reproduction. Nous ne chercherons pas à démontrer : que le monde réel et le monde idéal réunis, se complétant l'un par l'autre, ne peuvent jamais être séparés ; que le premier doit toujours servir à composer le second, sans

chercher à l'absorber; que le plus haut degré de perfection auquel parviennent, l'artiste et l'écrivain de génie, est de nous faire prendre pour la réalité ce que nous savons n'être point vrai et d'arriver, à force de talent, à réaliser cet idéal conçu dans notre esprit. Nous n'insisterons pas davantage sur le véritable but de l'art, qui est de tendre constamment à élever la nature humaine, à la montrer dans ce qu'elle a de plus noble, de plus grand, de plus beau et à ne jamais la rabaisser, en s'adressant aux sens, exclusivement. Nous ne rappellerons pas, enfin, qu'en dehors des préceptes généraux admis universellement depuis des siècles, il n'y a point « d'art, » il n'y a que « le procédé » qui le tue. Nous ne ferions que répéter ce qu'ont dit des écrivains autrement habiles, mieux auto-

risés que nous, ce qu'ils ont démontré par leurs œuvres, soit dans le roman, soit au théâtre, et, parmi eux, celui que nous citons en tête de cette postface et dont nous sommes fiers, dans notre faiblesse, de nous déclarer les disciples obscurs. Toutefois, étant donnés le but que nous nous sommes proposés et notre antipathie pour une formule dont nous nous sommes appliqués à faire ressortir les conséquences fatales pour notre avenir littéraire, peut-être rentre-t-il dans le cadre de notre petit travail d'insister, en quelque sorte, sur les résultats que cette nouvelle formule nous fait entrevoir.

Lorsque M. E. Zola soutient qu'il n'existe point d'école en littérature et qu'il n'admet, comme dans le monde politique et social, que des révolutions, c'est-à-dire

la suppression d'une formule littéraire, résultant des excès auxquels cette formule avait donné lieu, et son remplacement par une autre se rapprochant davantage du vrai, des exigences, amenées par les changements survenus dans l'état social, dans les mœurs d'une génération nouvelle, nous ne sommes pas éloignés d'adopter, en partie, cette opinion.

Nous reconnaissons que la réaction littéraire opérée par les romantiques était nécessaire, qu'elle était imposée par l'abus des règles d'école et fortement motivée par les limites de plus en plus étroites où la formule classique, dénaturée, cherchait à enfermer l'art, en lui refusant les deux éléments sans lesquels il ne saurait exister : la liberté et l'esprit d'examen. Lorsque cette même école romantique abandon-

nant, elle aussi, la raison et le bon goût, fait une part exclusive à l'imagination, nous convenons encore que ses excès justifient une nouvelle réaction. Mais si nous considérons les résultats que l'art, en général, et la littérature, en particulier, doivent au romantisme, en les comparant à ceux que le naturalisme nous promet, il nous est impossible de reconnaître que celui-ci puisse devenir la forme définitive destinée à remplacer les formules classique et romantique qu'il prétend supprimer.

Le romantisme nous a donné la liberté du génie, une noble hardiesse dans la pensée et l'expression, une poésie incomparable, une foi nouvelle, l'amour des sentiments généreux et grands, l'aspiration vers tout ce qui peut élever l'âme au-dessus des misères et des petitesses du monde réel.

Le naturalisme nous rend esclaves de la nature et de la réalité, asservit la langue aux expressions les plus vulgaires, les plus basses, supprime toute poésie, toute croyance, fait appel aux instincts les plus grossiers, à tous les appétits sensuels, emporte, enfin, avec lui, selon l'expression de Victor Hugo, « la nostalgie de l'obscénité. »

L'un a été, pour le monde littéraire, une sorte de résurrection, une vie nouvelle : tel qu'il est compris et appliqué par des disciples toujours prêts à exagérer les défauts du Maître, dont ils n'ont pas les qualités, l'autre nous paraît être, pour l'art, la mort, le néant.

La formule romantique a produit des œuvres qui resteront pendant des siècles la plus haute expression du génie d'une

époque littéraire et qu'on peut placer, sans exagération, au même rang que les chefs-d'œuvre classiques de l'antiquité et du dix-huitième siècle. Où sont les productions naturalistes auxquelles on peut hardiment affirmer une existence durable, lorsque cette soif de curiosité malsaine qu'elles cherchent à satisfaire sera apaisée, lorsque aura disparu cet aveuglement qui précipite tant d'intelligences paresseuses au-devant de ce qui est laid, trivial, grossier, obscène, et qu'on ne s'expliquerait pas si l'on ne savait à quelles aberrations peut conduire la faiblesse de notre nature ?

Classiques et romantiques nous transportent presque toujours dans le monde idéal, où vivent et se meuvent des personnages dignes d'intérêt, quelle que soit la

condition sociale où l'écrivain ait cru devoir les placer ; monde peuplé d'illusions bienfaisantes auxquelles nous sommes redevables des jouissances les plus pures, où tout esprit, même le moins cultivé, aime à se retremper et cherche à oublier les misères et les déceptions de la vie réelle ; d'où l'on ne sort pas plus immoral ou plus corrompu, si l'on n'en revient pas meilleur, parce qu'à côté des plus grands écarts de l'imagination on rencontre toujours des instincts généreux, des pensées et des sentiments capables d'élever l'âme.

Les écrivains naturalistes, dans leur horreur pour l'idéal et sous prétexte de vérité et de naturel, nous limitent dans des procès-verbaux insipides, dans des anatomies physiologiques, dans la description d'un cas pathologique, dans la peinture

de la débauche des sens, où ils semblent parfois se complaire, ne nous offrant pour tout remède et pour toute consolation, en présence des ridicules, des abus et des vices de la société, qu'une constatation plus ou moins fidèle et l'affirmation de leur impuissance à en atténuer les effets.

Le chef de l'école nouvelle a défini le naturalisme : *la formule romantique retournée* ; l'ensemble des deux écoles formant quelque chose comme une sorte de Janus littéraire, dont le romantisme serait une face et la formule naturaliste la face opposée. Si, comme on l'a fait remarquer, naturalisme et réalisme ne sont que le faux romantisme dépouillé de ses ailes, ayant la passion de ramper comme l'autre avait la fureur de vouloir s'élever trop

haut, la définition de M. E. Zola est très juste. Nous préférons cependant, comme plus frappante, l'application aux deux écoles de l'allégorie par laquelle Gavarni, croyons-nous, a symbolisé les diverses phases de la vie de l'homme, suivant le profit qu'il a su tirer de l'éducation.

Le célèbre caricaturiste, penseur profond dans toutes ses œuvres, représente l'homme à des âges différents, comme placé aux divers degrés d'une double échelle. Partant d'un type primitif *unique*, l'enfant pris dès le berceau, il nous le dépeint, successivement : à dix ans, d'un côté, sous les traits d'un chérubin, aux cheveux bouclés, au minois éveillé, mis avec élégance et propreté ; de l'autre, gamin, les vêtements en désordre, la figure barbouillée ; à droite, jeune adolescent, le

regard timide et hardi, à la fois, à gauche, insolent et déjà vicieux ; plus tard, homme mûr, à la figure grave, l'air réfléchi et profond, et vis à vis, l'œil hagard, la barbe inculte, les joues creuses, assis devant une table de jeu ; enfin, à soixante ans, d'un côté vieillard vénérable entouré de l'affection des siens, de l'autre, traînant une vieillesse honteuse, flétrie par le vice et la débauche.

Nous ne pouvons nous rappeler cette allégorie sans l'appliquer, malgré nous, aux deux écoles dont nous avons esquissé à grands traits les caractères distinctifs. L'une et l'autre prennent la nature pour point de départ ; mais tandis que les romantiques, les vrais, s'en servent pour élargir le domaine de l'art, l'imitent d'une manière plus large que ne l'avaient fait

leurs devanciers, utilisent, pour animer leurs œuvres, les oppositions et les contrastes qu'elle fournit, *montrent partout l'air de la vérité, sa ressemblance, mais jamais sa copie,* les écrivains naturalistes rendent exclusivement ce qu'ils voient dans la nature, proscrivent tout ce qui aurait pour effet de l'altérer, de la modifier, de la transformer et, surtout, de l'idéaliser, exigent, enfin, qu'elle soit représentée, même dans ce qu'elle offre de plus vulgaire et de plus bas, dans sa nudité et sa vérité absolues.

Quand on pense au rôle magnifique que M. E. Zola pourrait jouer, grâce au talent incontestable et aux facultés merveilleuses qu'il possède, on ne peut s'empêcher d'exprimer le regret qu'il n'ait pas cherché à imiter le célèbre romancier anglais,

dont il aurait pu être le rival heureux en France.

Dickens, lui aussi, a provoqué en Angleterre, cette révolution littéraire que M. E. Zola a tenté si malheureusement parmi nous. Le premier, il a cherché à donner au roman ce but moral, cette utilité pratique que nous voudrions lui voir acquérir. Il l'a fait dans un ordre d'idées bien différent et par l'emploi de procédés tout opposés à ceux dont se servent les écrivains naturalistes.

Ses types sont bien pris dans la réalité ; il a bien vu les personnages qu'il met en scène ; il a bien étudié les milieux où ils ont vécu : mais il ne s'est point attaché à les copier servilement et à parler exclusivement leur langage. « Avec le secret du génie », comme le fait judicieusement

observer M. Léon Boucher, dans une étude sur Charles Dickens, extraite de la vie de ce romancier par M. John Forster, « il les tire du néant, les façonne, leur « donne un relief qu'on a pu quelquefois « trouver excessif, quoiqu'il ôte moins à « leur réalité, qu'il n'ajoute à leur origi- « nalité, les enferme dans sa pensée, vit « avec eux, puis au moment voulu les « lâche par le monde. » C'est par cette heureuse combinaison des éléments fournis par des faits d'observation réelle et de la puissance créatrice, rejetée systématiquement par l'école naturaliste, que les œuvres de Dickens ont conquis promptement une renommée universelle et l'ont élevé au premier rang des romanciers contemporains. C'est à elle que nous devons, dans *Martin Chuslewitz*, par

exemple, le type de *Peksniff*, cette espèce de Tartuffe anglais rappelant par plusieurs côtés le personnage de notre immortel Molière. C'est encore dans le même ouvrage, où la puissance créatrice est développée au plus haut degré, que nous rencontrons cet autre type inimitable de *Mistress Gamp*, la vieille garde-malade, « véritable chef-d'œuvre de l'humour an-« glais, » dit M. Léon Boucher, « dont le « nom ne peut plus se prononcer qu'à tra-« vers un éclat de rire, tant est bouffon le « cortège d'idées, de mots, de gestes et « de manières qu'il fait passer devant « l'esprit ! »

Cherchez dans les œuvres de M. E. Zola une seule figure qui puisse leur être comparée, nous doutons que vous l'y rencontriez. Les écrivains naturalistes, ceux

qui ne veulent pas qu'on sorte de la réalité des faits observés, peuvent nous fournir un type isolé, un caractère, mais il sera toujours d'une infériorité frappante sous le rapport littéraire et artistique, pour ne rien dire du côté moral, à ceux créés par les autres écrivains. *L'Avare, le Misanthrope, le Tartuffe, le Bourgeois Gentilhomme, le Joueur, M. Poirier*, et bien d'autres encore, parmi les chefs-d'œuvre de l'art dramatique; *le père Grandet, le père Goriot, Vautrin, l'illustre Gaudissart, Birotteau, la cousine Bette, Nucingen*, etc., etc., pour ne citer que les principales créations de M. de Balzac, le fécond romancier invoqué par les naturalistes comme leur maître et leur modèle, existent-ils dans la nature tels que nous les ont présentés les écrivains de génie qui

les ont créés ? Evidemment, non. Et nous ne faisons que répéter une vérité banale en rappelant qu'ils sont le produit de l'imagination de leurs auteurs qui se sont plus à attribuer à un seul personnage les diverses manifestations d'un même caractère observées chez plusieurs individus. Enlever à l'art la faculté créatrice, le droit, et quelquefois le devoir, de modifier, de corriger la nature pour l'embellir, rendre ses productions plus vivantes et plus frappantes, atténuer ce qu'elles ont de trop cru ou de trop choquant, c'est nier l'art, limiter le génie, rendre ses œuvres inférieures à la nature elle-même, qu'il ne pourra jamais représenter dans sa vérité absolue.

Une remarque que nous avons faite en lisant les écrivains naturalistes, et princi-

palement les dernières productions de M. E. Zola, c'est l'absence presque complète de toute verve comique. Nous avons cité, en parlant des romans de Dickens, le personnage de *Mistress Gamp;* la liste serait longue, s'il nous fallait énumérer tous les originaux dépeints par le romancier anglais, toutes les scènes désopilantes qu'il a traitées avec ce don de rire joyeux, cette faculté puissante qu'il semble avoir empruntée aux dieux d'Homère. Nous avons eu beau chercher dans les œuvres de M. E. Zola ; nous n'avons pu y trouver autre chose que le comique bas ou trivial de *Boche* ou de *Mes-Bottes*, les plaisanteries obscènes de *Lantier*, des héros et des héroïnes de *Nana*, des personnages du *Bouton de Rose* et, parfois, le rire lugubre du *père Bazouge* ou des tristes com-

parses du drame de *Thérèse Raquin*. Encore moins avons-nous rencontré, dans le même auteur, cette arme terrible qui sous les noms divers d'ironie, de sarcasme et de ridicule, maniée avec la puissance que l'on sait, donne aux œuvres dramatiques de Victor Hugo, ce coloris, cette force, cette originalité qui, joints à l'habileté apportée dans les oppositions et les contrastes, ont placé notre Grand Poète au-dessus de Shakspeare et l'ont fait, dans ses créations les plus parfaites, l'interprète fidèle de la nature humaine envisagée sous son véritable aspect.

Il y aurait beaucoup à dire sur M. E. Zola et sur Dickens, ces deux romanciers partis du même point et parvenus à des résultats si opposés.

La tâche est malheureusement au-dessus de nos forces. Peut-être, grâce au bon sens public qui fait toujours prompte justice des excès de tous genres, les résultats obtenus par les dernières productions naturalistes rendent-ils inutile un pareil travail. Nous ne pouvons cependant nous empêcher, en ébauchant cette esquisse, de rappeler un fait qui nous a frappés dans la vie du romancier anglais. Nul n'ignore le talent de lecteur de Charles Dickens et le succès qu'il a obtenu pendant dix années consécutives par la lecture en public de ses principales œuvres, soit en Angleterre, soit en Amérique. On n'a pas oublié, de l'autre côté de la Manche et au-delà de l'Antlantique, l'enthousiasme avec lequel tous, lettrés ou non, l'ac-

cueillaient dans les principales villes où il se faisait entendre, les applaudissements qu'il soulevait en interprétant, d'une façon si vive, si émue et si vraie, ses plus belles créations.

Quel est celui qui oserait conseiller à M. E. Zola, ce dernier eût-il un talent de lecteur supérieur à celui de Dickens, de tenter en France une pareille épreuve? Parmi les nombreux lecteurs qui le goûtent et l'admirent en secret, en trouverait-on beaucoup qui applaudiraient, sans rougir, à la lecture en public de certaines pages de l'*Assommoir* et de *Nana?*

C'est qu'en dépit de la convention, malgré la routine et les préjugés, considérés par l'art moderne comme les obstacles les plus sérieux à tout pro-

grès humain, il y a au fond de notre âme, contre tout ce qui est bas, trivial ou grossier, un sentiment instinctif de révolte que rien ne saurait vaincre. Malgré les théories les plus savantes sur la nature, le vrai, l'observation de la réalité, la nécessité d'appliquer aux œuvres littéraires les procédés scientifiques, il est une faculté intellectuelle, le goût, qu'on ne pourra jamais annihiler, parce qu'en dépit de toutes les théories de l'école matérialiste, on ne peut détruire cette force immatérielle liée intimément à notre enveloppe terrestre, l'âme humaine, pâle reflet de la Divinité, en qui réside le vrai, le beau idéal, la perfection, et dont Vauvenargues a fait, à juste titre, la condition essentielle du goût.

Que le lecteur se rassure. Nous n'avons pas la prétention d'entamer ici une discussion philosophique et de démontrer, ce qui a été fait bien avant nous, en quoi la formule littéraire et artistique basée sur le système spiritualiste est préférable à celle qui s'appuie exclusivement sur la doctrine des disciples de Démocrite et d'Epicure. Qu'on nous pardonne d'avoir involontairement effleuré une aussi grave question et qu'on nous permette de déplorer une dernière fois, en terminant ce petit travail, qu'un écrivain d'immense talent et, à sa suite, quelques disciples d'un réel mérite, se soient engagés dans une voie étroite et dangereuse pour l'art, où l'esprit de système et un entraînement fatal les poussent à de nouveaux excès.

Après avoir parcouru *Nana*, la dernière anatomie naturaliste, nous avons voulu relire les *Contes à Ninon*, les *Premiers*, entendons-nous bien, et non pas les *Nouveaux*, où le caractère spécial de l'école s'étale déjà un peu trop complaisamment. Nous avons été heureux de rencontrer chez l'auteur de l'*Assommoir* une diversion agréable à des scènes dont la peinture nous inspirait un profond dégoût.

Ah, M. E. Zola! Pourquoi la *Fée Amoureuse*, qui vous protégeait autrefois, a-t-elle renoncé à vous couvrir de ses ailes? Pourquoi l'avez-vous forcée de fuir devant cette « Bête Formidable, » que vous lui opposez sans cesse, « vê-
« tue de pourpre et d'écarlate, parée
« d'or, de pierres précieuses et de per-

« les, tenant en ses mains, blanches « comme le lait, un vase d'or plein « des abominations et des impuretés de « Babylone, de Sodome et de Lesbos, » Bête Colossale, aux sept têtes et aux dix cornes, dont M. Alexandre Dumas, dans la préface de la *Femme de Claude*, nous fait un si terrible portrait ?

Pauvre Ninon, à qui vous aviez dédié vos premières œuvres, celles que nous admirons tous, sans arrière-pensée et où vous avez mis la meilleure partie de vous-même ! Que doit-elle penser de l'infidélité de son premier amant ?

Chère Ninette de Simplice, pourquoi vous a-t-il trahie, l'ingrat ? Lui aussi a fait comme l'homme savant impitoyable. Vous, son idéale Fleur-des-Eaux, sa Muse des premières années, il vous

a baptisée du nom barbare de *science expérimentale!* Si vous n'êtes pas morte de douleur, en songeant au cruel abandon où il vous a laissée, rappelez-lui la promesse qu'il vous a faite de revenir plus tard, de vous aimer encore, et de chasser bien loin toutes ces maîtresses orgueilleuses qui l'ont ravi à votre amour. Dites-lui d'oublier, surtout, cette maudite *Nana*, à qui il a fait dire, cependant, peut-être en se souvenant vaguement de vous, de ces doux et chastes entretiens que vous aviez autrefois sous le beau ciel de Provence, ces quelques lignes, par lesquelles nous terminerons ce trop long entretien :

« Alors, Nana causa avec les quatre
« hommes, en maîtresse de maison
« pleine de charme. Elle avait lu dans

« la journée un roman qui faisait grand « bruit, l'histoire d'une fille ; et elle se « révoltait, elle disait que tout cela était « faux, témoignant d'ailleurs une répu- « gnance indignée contre cette littéra- « ture immonde, dont la prétention était « de rendre la nature ; comme si l'on « pouvait tout montrer ! comme si un « roman ne devait pas être écrit pour « passer une heure agréable ! En ma- « tière de livres et de drames, Nana « avait des opinions très arrêtées ; elle « voulait des œuvres tendres et nobles, « des choses pour la faire rêver et lui « grandir l'âme. (1) »

Eh bien, oui! Nous aussi, nous sommes de l'avis de Nana. Comme elle,

---

(1) *Nana*, édition Charpentier, page 368.

en matières de livres et de drames, en matière d'art, nous avons des opinions très arrêtées; nous voulons des œuvres tendres et nobles qui nous fassent rêver et nous grandissent l'âme, et nous voyons, avec peine, que ce ne sont pas celles basées uniquement sur *l'observation réelle, la vérité scientifique et la science expérimentale,* telles qu'on nous les a offertes jusqu'à ce jour, qui pourront nous les procurer.

Que ce soit là une erreur profonde de notre part; qu'on nous reproche avec plus ou moins d'ironie et de dédain d'appartenir à une époque surannée, de rééditer des idées émises depuis deux ou trois siècles, n'ayant plus cours aujourd'hui, de nier le progrès moderne, de vivre enfin d'illusions et

de chimères auxquelles, dira-t-on, tout être intelligent doit renoncer; peu nous importe. Illusions et chimères, soit, nous les préférons, et de beaucoup, à la triste et vulgaire réalité, ne souhaitant qu'une seule chose, c'est de les conserver toujours.

FIN.

NOTA. — On nous communique, au dernier moment, alors que notre travail est imprimé, une très-remarquable étude sur *M. E. Zola et le naturalisme,* faite par M. Gustave Rivet, chef du cabinet du sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, et publiée en mars 1879, dans la *Jeune*

France. Nous regrettons vivement de ne point l'avoir connue plus tôt. Nous aurions épargné au lecteur le développement de certaines idées que M. Gustave Rivet a exposées avec le talent et la hauteur de vue d'un critique éminent. Nous ne pouvons que renvoyer à cet article si bien pensé et si bien écrit, ceux qui auront bien voulu nous lire.

TABLE DES MATIÈRES

FIN DE LA TABLE.

